4.2 Vom Jazz zur Neuen Deutschen Tanzmusik

Die Avantgarde der bildenden Kunst, die atonale ernste Musik und der anglo-amerikanische Jazz waren diejenigen Kunstformen, die als undeutsche „Entartung“ und Ausdruck der Weimarer „Verfallskultur“ den Nationalsozialisten am bekämpfenswertesten erschienen. Der Jazz in seiner international betriebenen Entwicklung zur Marktförmigkeit als moderne rhythmische Tanzmusik jedoch war anders als die weniger gefälligen Produkte der künstlerischen Elite im System der sich etablierenden Massenunterhaltungskultur aufgegangen. Die Industrie hatte den Jazz domestiziert, ihn zur breiten Verwendbarkeit destilliert, ohne dass er dabei seiner dynamischen und fortschrittlichen Elemente beraubt worden war. So hatte diese Form der modernen Tanzmusik bereits eine solche Präsenz und Beliebtheit erlangt, dass ein radikales Verbot vermutlich kaum durchsetzbar gewesen wäre.

Die moderne Tanzmusik galt angesichts ihrer Verquickungen mit der „Systemzeit“ und mit einem als zerstörerisch für die eigene Tradition erkannten westlichen Kulturimport den meisten nationalsozialistischen und völkischen Aktivisten als das Gebiet, auf dem die Politik unbedingt Veränderungen schaffen musste. Das ganze Dritte Reich hindurch blieben öffentliche und inoffizielle Diskussionen über Einfluss und Stellenwert ausländischer Musik präsent. Das scheinbar zentrale Problem tauchte immer wieder in Hörerklagen und Hörerwünschen auf, hatte seinen festen Platz in der Alltags- und Fachpresse und manifestierte sich am nachhaltigsten in Erlassen gegen „undeutsche“ und Maßnahmen für „deutsche“ Musik. Es wurde dabei jedoch definitiv kein umfassendes staatliches „Jazzverbot“ im Dritten Reich ausgesprochen, wobei diese Tatsache allein aufgrund von Ämtervielfalt, Konkurrenzdenken unter den Verantwortlichen und den Spielräumen der regionalen NS-Vertreter nicht überbewertet werden darf. Es gab diverse öffentliche Angriffe gegen den Jazz, sowie immer wieder Restriktionen, Verordnungen, Maßnahmen und Verbote auf Reichs-, Gau- und Stadtebene, die oft höchst personalisiert und willkürlich durchgeführt wurden.

Das real spürbare Verhältnis des NS-Staates zum Jazz blieb ambivalent, einerseits wurde er ideologisch klar verdammt und bekämpft, andererseits in seiner zeitgemäßen musikalischen Bedeutung erkannt und ausgehend von den Bedürfnissen der Bevölkerung zu einem gewissen Grad nutzbar gemacht. Es waren in erster Linie die Vertreter des musikalischen Establishments und der Bildungsinsti-

tutionen, die sich am eindeutigsten gegen die musikalische Moderne stellten.[434] In den Domänen des völkischen Konservativismus war der Jazz immer als Gräuel und Bedrohung kultureller Werte empfunden worden. Ebenso hatte er als Großstadtphänomen nie dem kleinbürgerlichen Kunstverständnis der Provinz entsprochen, was die zahlreichen aggressiven Anordnungen auf dieser Ebene problemlos ermöglichte.
Die Debatte über den Umgang mit moderner Tanzmusik begleitete die adaptive Integration von populärer Unterhaltung in die Propagandapraxis der Nationalsozialisten. Die pauschale Verdammung angloamerikanisch beeinflusster Unterhaltungsmusik schlug sich in harschen Pamphleten und partiellen Verboten nieder, der Trend jedoch lief über Differenzierungsversuche und Utopien eines eigenständigen Neubeginns in Richtung Tolerierung, Nutzung und schließlich sogar Förderung moderner Tanzrhythmen.

4.2.1 Das Verbot des „Niggerjazz“ und seine Tradition

Direkt nach der Machtergreifung holte man im Eifer des revolutionären Selbstverständnisses zum Erstschlag gegen westlichen Klänge aus. Im März 1933 wurde entschieden, „unmelodiöse” Jazzmusik als „musikalische Entartung” aus dem Rundfunkprogramm zu verbannen, was Pohle angesichts der Beliebtheit westlich geprägter Tanzmusik als eine „einschneidende und für die Wirksamkeit der nationalsozialistischen Rundfunkpropaganda nicht ungefährliche Maßnahme” beurteilt.[435] Trifft diese Einschätzung zu? Im „Artist“ wies man erst über einen Monat später unter der Rubrik „Haben Sie schon gehört, dass...?“ unkommentiert darauf hin, dass der stellvertretende Berliner Funkintendant Richard Kolb „Jazzmusik, soweit sie im Volksmund den Namen ‚Negermusik’ führt“ für die Welle Berlin verboten habe.[436] Die Anordnung datierte offiziell bereits auf den 7. März 1933, ein so später Abdruck verwundert und zeugt einerseits von der mangelnden Einsicht in die Tragweite eines derartigen staatlichen Eingriffes in das Berufsleben der Musiker (auch wenn sie nicht direkt für den Rundfunk arbeiteten), andererseits spricht er aber auch für die Überbewertung einer solchen Maßnahme ex

---

[434] Vgl. Ekkehard Jost: Jazz unterm Hakenkreuz, in: Alenka Barber-Kersovan / Gordon Uhlmann: Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart, Hamburg 2002, S.29ff.

[435] Heinz Pohle: Der Rundfunk als Instrument der Politik. Zur Geschichte des deutschen Rundfunks von 1923-38, Hamburg 1955, S.321

[436] „Haben Sie schon gehört, dass...?“, in: Der Artist Nr.2466 vom 24.03.1933

post. Es steht zu vermuten, dass die hier benannte Spielform des Jazz wohl nicht, bzw. nicht mehr, in einem Maße etabliert war, das genügt hätte, breite Proteste zu evozieren. Die dieses Verbot kommentierende Pressenotiz der Berliner „Funk-Stunde“ vom 8. März 1933 präzisierte dementsprechend auch jenen Angriff und las sich dabei eben nicht wie eine pauschale Verurteilung, sondern versuchte sich auffallend in der Kunst des Differenzierens: „In der Entwicklung der letzten Jahre aber ist der Jazzmusik vieles Unschöne, grotesk und aufreizend Wirkende genommen worden. Die krassen Klangfarben sind gemildert, die rhythmische Grundierung ist dezenter geworden, willkürliche Improvisationen sind ausgeschaltet und eine melodische Linie ist entstanden."[437] Jazz in seiner „abendländisch“ abgeschwächten Form wurde von diesem Verbot also nicht betroffen, er blieb bis auf weiteres akzeptabel auch für den nationalsozialistischen Rundfunk.

Das Verbot jedoch gab den Startschuss für eine nun verstärkt einsetzende Diskussion über Jazz, Swing und die Zukunft der deutschen Tanzmusik im Dritten Reich, die mit steter Vehemenz bis kurz vor Kriegsende weitergeführt wurde. Sie war aber gleichzeitig auch erster Kumulationspunkt einer Debatte, die alles andere als neu war. Jazz im Kontext des Einbruchs der populären westlichen Moderne in die Kulturtradition des Abendlandes war ein seit Jahren sehr konträr diskutiertes Thema. In der Argumentation der Völkischen und Deutschnationalen galt der Jazz als eines der wirksamsten „politischen Kampfmittel des Judentums im Dienste der Internationale”,[438] wobei diese These meist mit dem Text des Schlussgesanges der in Deutschland überaus erfolgreichen Jazz-Oper „Jonny spielt auf” (1928) von Ernst Krenek belegt wurde: „So spielt Jonny auf zum Tanz. Es kommt die neue Welt übers Meer gefahren mit Glanz und erbt das alte Europa durch den Tanz.” Diesen Sieg der amerikanisch-jüdischen Kultur und damit den „Untergang des Abendlands” zu verhindern, musste Ziel einer nationalsozialistischen Kulturpolitik sein, die sich so der Unterstützung der konservativen Volkserzieher und Kulturhüter sicher sein konnte. Und diese Schlagrichtung war alles andere als deutschlandspezifisch: Mit Ausnahme eines Skandals in München hatte die Jazz-Oper gerade in Deutschland begeisterte Aufnahme gefunden, die ihr in Ungarn (Stinkbomben, Proteste der Zigeunerkapellen) und Frankreich (ausge-

[437] Pressenotiz der Berliner Funk-Stunde vom 08.03.1933, Faksimile in Albrecht Dümling / Peter Girth (Hrsg.): Entartete Musik. Dokumentation und Kommentar, Düsseldorf 1993 (3), S.120

[438] Carl Hannemann: Der Jazz als Kampfmittel des Judentums und des Amerikanismus (o.O., o.J.), Faksimile in Dümling / Girth, S.121ff.

pfiffen, ausgelacht) verwehrt geblieben war. Im europäischen Ausland wunderte man sich sogar, über die die Nationalkultur verleugnende positive Resonanz, wie Alfred Heuß in der „Zeitschrift für Musik“ resümierte: „Bezeichnend aber, dass den Franzosen bewusst wird, wie sehr wir heruntergekommen sind.“[439]

Polemik für und wider amerikanischen Kulturimport war im traditionell mit Angst vor einem fortschreitenden Substanzverlust der europäischen Kultur behafteten Bürgertum ebenso vorhanden wie in linksintellektuellen, mit dem Begriff der „Entfremdung“ argumentierenden Kreisen. In seinem Hauptwerk „Das Prinzip Hoffnung“ nahm zum Beispiel Ernst Bloch Stellung zu westlichen Musikimporten: „Roheres, Gemeineres, Dümmeres als die Jazztänze seit 1930 wird noch nicht gesehen. Jitterbug, Boogie Woogie, das ist außer Rand und Band geratener Stumpfsinn, mit einem ihm entsprechenden Gejaule, das die sozusagen tönende Begleitung macht. Solch amerikanische Bewegung erschüttert die westlichen Länder, nicht als Tanz, sondern als Erbrechen. Der Mensch soll besudelt werden und das Gehirn entleert.“[440]

Parallel zu solchen Angstszenarien vertrauten Vertreter einer nicht so radikal distanzierten Haltung auf die Vitalität der europäischen und vor allem deutschen Musikkultur gegenüber der Invasion des Fremden, das es als Impetus der Modernisierung und Element der Bereicherung zu nutzen und zu formen galt: „Nach den ersten tollen Jahren habe sich der ‚gesundgebliebene europäische Geist des fremden Eindringlings’ bemächtigt, und so sei aus ihm ein ‚ganz anständiger Knabe’ geworden.“, hieß es zum Beispiel 1931 in der „Bayerischen Radio-Zeitung“.[441] Elemente des auf solche Weise geläuterten Jazz wurden hier als eine legitime Option für die Zukunft der deutschen Tanzmusik bestätigt, dabei aber der Widerstand der Rundfunkhörerschaft gegen den ‚unmelodiösen’ Jazz unterstützt. In ihrer praktischen Musikpolitik reagierten die Nationalsozialisten stärker auf solcherlei Gunstzuweisungen der Masse an die Melodie als auf die radikale Forderung nach pauschaler Verbannung sämtlicher moderner, westlich beeinflusster Klänge. Ein Verbot der „Auswüchse“ (wie jenes vom März 1933) konnte sich also einer relativ breiten Zustimmung seitens der Gegner und der Reformer

---

[439] Alfred Heuß: Wie es Jonny in München, Budapest und Paris erging, in: Zeitschrift für Musik, Juli/August 1928

[440] Ernst Bloch: Das Prinzip Hoffnung Bd.1, Frankfurt (M) 1953, S.457

[441] Richard Kolb: Stirbt der Jazz? Bayerische Radio-Zeitung 1931, S.6

sicher sein. Die Frage der Grenzziehung zwischen „entartetem Niggerjazz“ oder „gutem deutschen Jazz“ war dagegen noch lange nicht geklärt.[442]
Während es den Gegner moderner Klänge zunehmend zum Rätsel wurde, warum eine nationalsozialistische Regierung nicht endlich konsequent mit den musikalischen Elementen der westlichen Moderne Schluss machte, mussten sich die Reformer mit ihren eigenen, meist noch unpräzisen musikalischen Zielvorstellungen sowie mit den anachronistischen ihrer Gegner herumschlagen, und ärgerten sich dabei über mangelhafte Sachkenntnis, Bevormundung und ständige Einwände von „Unberufenen“. Leidtragender der Uneinigkeiten war der Ensemblemusiker, der sich zwischen den lokalen und regionalen Verboten, der Forderung nach traditioneller Tanzmusik und den Vorschlägen der Verfechter einer neuen deutschen Tanzmusik hindurchlavieren musste, dabei ein uneinheitliches Publikum und einen fordernden Arbeitgeber zufrieden stellen musste, währenddessen zahlreiche Konkurrenten – auch aus dem Ausland – auf ein Engagement warteten.

4.2.2 Von „Jazz“ und „Hot“ und „deutscher Tanzmusik“: Die Diskussion 1933

Mit der ersten offiziellen Entscheidung gegen Auswüchse in der Musik sowie der zunehmenden Konjunktur des Nationalen im Zuge der Märzwahl standen die Themen „Jazz“ und „Negermusik“ zunehmend für Repertoiresorgen in der Ensemblemusikerschaft und kamen dementsprechend auch im „Artist“ regelmäßig zur Sprache.
Erstmals konkret zum jenem Themenkomplex äußerte sich der Leitartikel vom 7. April 1933.[443] Aktuell sei die „Umwertung fast aller Werte“ im Gange, das gelte gerade auch für die Kunst, die nun berufen sei, die alten Fehler zu beseitigen. Die nach Kriegsende über Deutschland naturgewaltig hereingebrochene „Jazzinflation“ habe den unschuldigen, im harten Konkurrenzkampf stehenden Ensemblemusiker dazu gezwungen, „sein Repertoire und seine Instrumente“ umzuwerten und sich „ausländische Namen“ zuzulegen, um mit den hoch in der Publikumsgunst stehenden ausländischen Kapellen mithalten zu können. Durch das trotz jener Zwänge positive Wirken der deutschen Musiker sei es im Laufe

[442] Zum Begriff einer musikalischen „Entartung“: Silke Wenzel: „Entartung“ in der Musik. Aspekte eines Begriffssystems, in: Hanns-Werner Heister (Hrsg.): „Entartete Musik“ 1938 – Weimar und die Ambivalenz, Saarbrücken 2001
[443] Ein Gebot der Stunde, in: Der Artist Nr.2468 vom 07.04.1933

der Jahre sogar gelungen, den amerikanische Jazz durch deutsches „Fühlen und Denken“ so weit aufzubessern, dass vieles, was noch unter diesem Sammelbegriff läuft, „durch seine melodiösen Weisen beinahe schon der guten alten Volksmusik nahe kommt“. „Negermusik“ dagegen, so bezeichne der Volksmund jene Musik, solle möglichst bald aus dem Repertoire restlos verschwinden.
Diese Stellungnahme kann für die Stimmung innerhalb der Musikwelt als repräsentativ angesehen werden, denn sie fasste vier der akzeptiertesten Punkte zusammen: Erstens: Es existiert eine importierte „Jazzinflation“; zweitens: Schuld daran tragen ausländische Konkurrenten und der „Auslandsfimmel des Publikums“; drittens: Der deutsche Musiker ist unschuldig, im Gegenteil ihm ist sogar eine Reinigung des amerikanischen Idioms zu verdanken; viertens: „Jazz“ ist als Sammelbegriff irreführend.[444] Dementsprechend stellten sich die Musiker hinter ein Verbot der „Negermusik“ – nicht in einem reaktionären Akt, sondern zugunsten der weiteren Etablierung einer deutschen jazzartigen Tanzmusik: Die „von oben verfügte Einschränkung der Jazzmusik“ sei zu begrüßen, hieß es seitens Chefredakteur von Coellen in der „Fachwirtschaftlichen Umschau“ im gleichen Heft, sie treffe ja nur die „Auswüchse“. Die Veredlung des Jazz durch die deutschen Musiker habe die Ehre der modernen Unterhaltungsmusik gerettet, ein „Rückfall in ein vorbehaltloses Verbot“ sei somit nicht zu befürchten. Die konzertante, „deutsche“ Ausprägung sichere der Jazzmusik einen „unerschütterlichen Platz als musikalischer Ausbeuterin unserer aktuellen Epoche“.[445]
Die Positionen waren klar, welche konkrete Maßnahmen sollten dem im Musikeralltag folgen? Wohl wissend, dass sich Kontrolle und Einschränkung des „scharfen Hot-Spiels, vulgo Negermusik“[446] nur schwer in der Praxis umsetzen lassen würden, stellte von Coellen seinen Ausführungen die inzwischen schon stereotyp

[444] An dieser Stelle begegnet uns als Definitionskriterium für sogenannte „Negermusik“ der Verweis auf den „Volksmund“, was in seiner mangelnden Präzision kaum noch gesteigert werden kann. Jene Definitionsproblematik wird sich durch sämtliche Gesetze, Anordnungen, Maßnahmen, Pamphlete und Betrachtungen hindurchziehen.

[445] Geo Maria von Coellen: Fachwirtschaftliche Umschau, in: Der Artist Nr.2468 vom 07.04.1933

[446] Was denn nun eigentlich genau unter „Hot-Musik“ zu verstehen sei, diese Frage tauchte ausführlich erst 1938 in Steges „Kulturpolitischer Wochenschau“ auf. Hier nahm er sich explizit dem „Hot“ als „Entartungserscheinung des Jazz“ an und charakterisierte sie durch den klanglichen Missbrauch der Instrumente („winselnde“ Saxophone, „quäkende“ gestopfte Trompeten, „tobendes“ Schlagzeug), das Übermaß an Rhythmus und das bewusste Brechen der Melodie zugunsten „kurzer, abgehackter Bruchstücke von Motiven“. Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2722 vom 17.02.1937, S.192ff. Einer älteren Definition aus der Feder des französischen Musikkritikers Hugues Panassic zufolge stand der improvisierende „Hot“-Stil dem blattgetreuen

anmutende Forderung zur Seite, dass fremdländische Namen verschwinden müssen, denn derartiges sei würdelos und stehe „im schroffen Gegensatz zum Geist der Zeit“.[447]

Folgende praktische Handlungsanweisungen fanden sich im ersten Aprilheft 1933: Jede Kapelle sei aufgefordert, an ihrem Repertoire zu arbeiten, „seriöse Konzertmusik“ zu bevorzugen und nur noch melodiöse Schlager zu bringen, dabei „scharfes Hot-Spiel“ ebenso wie „Hanswurstiaden“ auf der Bühne zu vermeiden.[448] Der eine Seite später abgedruckte Bericht über momentan tätige Kapellen zeichnete parallel zu solchen Forderungen ein höchst plastisches Bild der musikalischen Realität. Arthur von Gizycki-Arkadjew meldete sich diese Woche aus Dresden und war voll des Lobes für die Kapelle Helmut Sickerson, die nicht nur über eine raffinierte Bühnenschau, Lichttechnik und „äußerlichen Vortragsglanz“ verfüge, sondern auch musikalisch großartiges zu bieten habe: „Eigentlich sind wir ja über die scharfe Hot-Periode schon glücklich herübergekommen, aber als Beweis virtuosen Könnens (...) ließ ich diesmal einige mächtig scharf amerikanisierte Foxe gelten.“[449]

Gizycki charakterisierte gekonnt die vom Spannungsfeld zwischen Politik und Unterhaltung bestimmte Stimmung in der Tivoli-Tanzdiele, wo Fred Franke, ehemaliger prominenter Ufa-Kapellmeister momentan aktiv war. Im Tivoli-Kino lief nämlich „ein Film der nationalen Erhebung“,[450] von den „tausenden“ Besuchern profitiere auch die Tanzbar, so dass „der starke Verkehr von Parteimitgliedern (...) die betonte Note des ‚deutschen Tanzes'“ bedinge: Märsche, Rheinländer, Quadrillen. Als kundiger Beobachter analysierte der später bekanntlich zum Chefredakteur avancierende Autor die konjunkturbedingte Wandlung der Musiker: Zur Zeit der „amerikanischen Schlagerherrschaft“ sei der Kapellmeister „vom Scheitel bis zur Sohle amerikanisiert“ gewesen, jetzt sei es ein „Gebot der Stunde, dem Repertoire die früher populärsten Quadrillen und Rheinländer einzureihen“. Dabei, so gibt er seiner Hoffnung Ausdruck, werde „das gute Alte (...) das gute

„Straight-Stil“ gegenüber: Walter Mang: Das „Echtheitskennzeichen“ für die Jazzmusik. Urtümlicher Jazz für unser Musikleben untragbar, in: Der Artist Nr.2535 vom 19.07.1934

447 Geo Maria von Coellen: Fachwirtschaftliche Umschau, in: Der Artist Nr.2468 vom 07.04.1933

448 Ein Gebot der Stunde, in: Der Artist Nr.2468 vom 07.04.1933

449 Arthur von Gizycki: Zugkräftige Kapelle in Dresden, in: Der Artist Nr.2468 vom 07.04.1933

450 Hier könnte es sich entweder um den Kriegsfilm „Morgenrot“ (Premiere 31.01.1933) oder um den Fridericus-Film „Der Choral von Leuthen“ (Premiere 03.02.1933) gehandelt haben, beides Produkte mit nationaler Thematik, die aber noch nicht als nationalsozialistisch gelten. Der erste typische Film aus der „Bewegung“, „SA-Mann Brand“, gelangte erst im Juni zur Uraufführung.

Neue nicht verdrängen“, wobei Foxtrott,[451] Tango und Waltz keinesfalls verschwinden, sondern „beste Tradition mit neuem gesunden Geist“ verbinden.
Der Kapellenbericht aus Düsseldorf, den der berühmte Cellist und Musikjournalist Ernst von Gizycki[452] anfertigte, zeugte von der definitiv noch vorhandenen internationale Bandbreite im Repertoire der Musiker. Sein Stil glänzt streckenweise gekonnt mit eleganten satirischen Seitenhieben: „Hier ist Leben, Feuer, Abwechslung, Tempo und Arbeitsfreude. Hugo Partsch, ein Saxophonist von Klasse, ebenso als Geiger tanzmusikalisch, führt die Kapelle von Sieg zu Sieg. Daher tanzte man auch um so lieber ‚Auf Wiedersehen’, ‚Warum?’, man fragte auch nicht ‚Ob Du glücklich bist?’, weil Du ‚Zigeuner, Du hast mein Herz gestohlen’ (in der Geige echt ungarisch nachempfunden), aber doch ‚Schade, dass Liebe ein Märchen ist’, nicht wahr ‚La Paloma’? Du und ‚Nola’ (übrigens glänzend saxophoniert), ‚Sweet You’, Ihr seid ja doch ‚Crazy people’. Es ist doch gleich eine ganz andere Sache, wenn vorne der Führer steht und so sicher und quicklebendig diese reizvolle Tanzmusik einem tanztonwellenelektrisierten Tanzpublikum direkt ins Herz, Gemüt und Fußspitzen hineinspielt.“[453] Ein paar Zeilen respektive Tanzlokale später sorgt eher das „patriotische Potpourri ‚Deutschland hoch in Ehren’“ für Begeisterung, an das sich nach einigen Schunkelliedern direkt „schmissige, aufwirbelnde Tanzmusik“ und „etwas Konzertmusik“, Walzer, Streichmusik usw. anschloss.

Im September 1933 berichtete „Artist“-Redakteur Kurt Pabst erstmals aus dem RMVP als der für Musikpolitik inzwischen zuständigen staatlichen Stelle.[454] Noch existierte die Abteilung Musik nicht, doch ein Referent nahm sich dem Journalisten an, der sich vorgenommen hatte, hier ausführlich sein „Steckenpferd“-Thema „Ausländermusik“ zu diskutieren. Seiner Meinung nach habe diese den Geschmack des Publikums jahrelang irregeführt, so dass künftig unbedingt eine

[451] 1936 bürgerte sich vorübergehend die Schreibweise „Foxtrot“ ein, seit 1940 hieß es dann bereits ab und zu wieder „Foxtrott“, ab 1943 bestand diese Schreibweise dann endgültig. In den wiedergegebenen Zitaten wird die jeweilige Schreibweise unkommentiert übernommen.

[452] Ernst von Gizycki und sein Bruder Arthur waren beide in Riga geboren worden. Ihr Vater Gustav von Gizycki war Gründer der Rigaer Musikschule. Nach großen Erfolgen als Cellovirtuose in deutschen und internationalen Varietés, wechselte Ernst 1928 aus wirtschaftlichen Gründen in das Schreibfach über, gab aber weiterhin Unterricht. Im Januar 1934 wurde Ernst von Gizycki zum Fachschaftsleiter Musik beim Reichsverband deutscher Schriftsteller bestellt. Der Artist Nr.2508 vom 12.01.1934

[453] Ernst von Gizycki: Düsseldorf, in: Der Artist Nr.2468 vom 07.04.1933

[454] Kurt Pabst: Besuch im Ministerium, in: Der Artist Nr.2491 vom 15.09.1933

Prüfung ausländischer Ensembles für die Erteilung einer Spielerlaubnis in Deutschland nötig gemacht werden müsse. Hier bleibt festzuhalten: Ressentiments gegen ausländische Kapellen und gegen „falsch verstandene Hotmusik" bedeuteten keinesfalls Gegnerschaft zur Moderne in der Tanzmusik. Gelobt wird ausdrücklich „deutscher guter Jazz", besonders Gerhard Mohr, dessen Kompositionen wie zum Beispiel „Komm doch!" sich übrigens später auch im Repertoire des „Deutschen Tanz- und Unterhaltungsorchesters" (DTUO) wiederfanden, würde momentan in Gaststätten gern gespielt. Der „deutsche Ensemblemusiker" mit seiner „angeborenen Musikalität" und „Charakterstärke" habe bereits den richtigen Weg gewählt.

Dementsprechend gab Pabst einen offenen Ratschlag an die deutschen Kapellmeister, falls ihnen „Unberufene aus Publikumskreisen" – und hier zielte er definitiv auf das Verhalten von übereifrigen Parteigenossen ab – das Spielen einer bestimmten Musik als „unberechtigt" untersagen wollen: Man solle auf diesen Aufsatz verweisen und betonen, „dass noch keine Art von Musik direkt verboten ist, dass ein Gesetz darüber frühestens im Oktober erscheint und es nicht im Sinne Adolf Hitlers ist, dass ahnungslose Laien dem Fachmann das Leben erschweren". Jener Besuch im Ministerium hatte gezeigt, dass man nicht mit einer schnellen einschneidenden Maßnahme seitens der Kulturbürokratie rechnen konnte. Personalisierte Entscheidungen von „Unbefugten" (auch solchen mit Parteiuniform) erhielten von dort keine Rückendeckung, stattdessen verwies man auf die anstehenden berufsständischen Entscheidungen.

4.2.3 „Neue deutsche Tanzmusik" und internationaler Rhythmus

Erstmals wurde per Leitartikel in der ersten Oktoberausgabe das Konzept einer „neuen deutschen Tanzmusik" vorgestellt, wie sie am 16. September 1933 vom Deutschlandsender in der „Stunde der Nation" gebracht worden war.[455] Ausführend war das Orchester Robert Gaden, die Leitung der Sendung hatte Willi Stech. Der spätere Leiter des Tanzorchesters des Senders und schließlich des DTUO hatte sich bereits 1933 als Spezialist für deutsche Tanzmusik hervorgetan. Es musste als ungewöhnlich gelten, Tanzmusik in der hochpolitischen „Stunde der Nation" zu präsentieren und galt somit einerseits als deutliches Zeichen für die Wichtigkeit des „noch nicht voll gelösten Problems", andererseits als Signal der Ak-

---

[455] Erwin C. Seeger: Neue deutsche Tanzmusik, in: Der Artist Nr.2494 vom 06.10.1933

zeptanz bestimmter moderner Klänge durch die Regierung. Eine „künstlerische Tanzmusik“ sei „keine Niggermusik“, lautete das Motto, die Sendung verfolgte die Absicht, den Kritikern moderner Kapellen zu zeigen, wie „deutsch“ Tanzmusik sein könne.

Das als vorbildhaft gehandelte Programm beinhaltete einen Paso doble, diverse langsame Walzer, konzertmäßig wiedergegebene Tangos „von Niveau“, dazu schnelle und langsame Foxtrotts sowie einen Marschfox. Keine Überraschungen also, wobei immerhin die volle Akzeptanz auch des schnellen, rhythmisierten Fox bestätigt schien, auch wenn sogleich eingeschränkt wurde, dass die „deutsche Formel“, auf die Walzer und Tango ja bereits gebracht worden seien, beim Fox noch ausstehe. Der „deutsche Foxtrott“ klinge entweder nach Marsch, nach ungarischer Operette oder aber „nach seinen amerikanisch-englischen Brüdern“ – hier sei also noch einiges zu tun. Die gleichen Probleme mit dem Foxtrott hatte 1933 übrigens auch die Reichsfachschaft deutscher Tanzlehrer, die vorschlug, ihn künftig je nach Bedarf durch den Marschtanz, einen modernisierten Rheinländer oder den langsameren Wechselschrittler zu ersetzen.[456]

Ausgehend von dieser Problematik lag die Frage nach dem kommenden Stellenwert des Tanzes nahe. Inmitten der „lebensbejahenden“ jungen Bewegung sei erzwungener Ernst fehl am Platze – man wolle auf keinen Fall dem kleinen Mann die Lebenslust nehmen, so „Artist“-Redakteur Artur Hackbach.[457] Allerdings sei in der Volksgemeinschaft die „Schrankenlosigkeit des Einzellebens“ zugunsten der Gesamtheit aufgehoben, welche als „einheitliche Lebensäußerung“ nun auch den Gesellschaftstanz bestimme. Das bedeute nicht, dass alles Bisherige nun zugunsten eines „unbekannten Neuen“ verschwinden müsse, oder dass es zukünftig nur noch Volkstanz statt Gesellschaftstanz geben werde. Der Autor verwarf derartige Bedenken, und betonte, man fege jetzt nur hinweg, „was morsch war“, behalte dabei aber alles Lebenskräftige.

Die Forderung, „wesensfremde Übertreibungen“ in der Tanzmusik zu unterlassen, so Hackbach weiter, sei vollkommen unproblematisch umzusetzen, da nicht nur der Jazz, sondern auch seine Tänze bereits seit einigen Jahren ihre „spezifisch deutsche Eigenheit“ erhalten hätten: Zwar bleibe die Herkunft fremdländisch, aber Jazz und Jazztanz hätten sich komplett dem deutschem Kulturraum angepasst, so dass die Geschichte des Jazz in Deutschland eine deutsche Erfolgsge-

---

[456] Erwin C. Seeger: Was tanzen wir in diesem Winter?, in: Der Artist Nr.2498 vom 03.11.1933
[457] Artur Hackbach: Tanzen in dieser Zeit, in: Der Artist Nr.2483 vom 21.07.1933

schichte werde: „Es gab und es gibt deutschen Jazz, erfreuliches Symbol für die Aufnahmefähigkeit der deutschen Seele und für ihre schöpferische Kraft der Um- und Neuformung."

Ein Besinnen auf deutsche Tänze sei selbstverständlich, deren Auswahl beschränke sich aber nur auf Walzer Ländler und Rheinländer, so dass auch der Foxtrott, der sich in Deutschland ein „Heimatrecht" erworben habe, wichtig bleibe. Immer weiter wagte sich der Autor vor: Der Fox sei „Ausdruck angelsächsischen Wesens und (...) deutscher und nordischer Sinnesart gemäß". Vollkommen veraltete Tänze aus der „Mottenkiste" wie „Polka, Mazurka, Menuett, Quadrille, Gavotte, Contre" entsprachen dagegen wohl kaum noch dem aktuellen „Lebensrhythmus". Laut Hackbach definiere ja gerade der Nationalsozialismus sich als eine „moderne Kulturbewegung", die sich nicht „zum Willensvollstrecker antiquierter Tanzlehrer-Ressentiments" eigne. Neue deutsche Tänze müsse man entwickeln und dabei aufhören, das Publikum zu zwingen, nur nach Märschen zu tanzen. Marschmusik gehöre nicht in den Tanzsaal, sondern an die „Spitze der Bataillone". Der Autor schloss sein Bekenntnis zur Progressivität in der Gewissheit: „Die nationalsozialistische Revolution (...) wird uns auch richtig tanzen lehren."

Diese Aufgabe oblag in der Praxis der Reichsfachschaft deutscher Tanzlehrer, die im Herbst 1933 eine Informationsstunde im Deutschlandsender zum aktuellen Gesellschaftstanz „im nationalen Deutschland" veranstaltete und dabei wieder deutlich konservativere Töne anschlug, als Hackbach und andere sie erwartet hatten.[458] Als neue Richtlinien hatten zu gelten: Vereinheitlichung von Unterricht und Tanzstil bei leicht erkennbarer, sauberer Rhythmik statt Synkopierung. Gegensätze zwischen mit modernen Bezeichnungen belegten Tänzen wie Foxtrott und traditionellen deutschen Tänzen bestünden bei einer deutschen Spielweise der Musikstücke kaum. Daher sollten im Winter 1933/34 Marschtanz, Rheinländer, Wechselschrittler als neue „Haupttänze" den Foxtrott ablösen, der Galopp den Paso doble, der langsame Walzer den English Waltz, während der schnelle Walzer als Schrittwalzer natürlich als wesentlicher Bestandteil deutscher Tanzkultur erhalten bleibe. Über den Tango sei noch nicht entschieden, doch bleibe er wohl eine tanzbare Option. Slow-Fox, Blues und weitere Tänze sollten „Turnieren und Luxusgaststätten vorbehalten bleiben". Musikalisch unterstützt wurde die Informationssendung von der Kapelle Gebr. Walters, die anhand einiger Beispiele

[458] Erwin C. Seeger: Was tanzen wir in diesem Winter?, in: Der Artist Nr.2498 vom 03.11.1933

zeigte, welche Musikstücke „wirklich deutscher Tanzart“ entsprachen. Doch die tanzmusikalische Realität blieb stabiler als dieser offiziell proklamierte reaktionäre Trend hätte erwarten lassen.

Knapp ein Jahr nach seinem ersten Engagement für den modernen Gesellschaftstanz bezog Arthur Hackbach ein weiteres Mal Position – dieses Mal sehr dezidiert gegen „Reaktionäre“, „Hundertfünfzigprozentige“ und „Konjunktur-Revolutionäre“,[459] die in der Kunst eine „muffige Rückwärtserei“ propagierten.[460] Goebbels selbst hatte unter dem Motto „Mehr Moral, aber weniger Moralin“ einen solchen Kurs bestätigt und sich in offenen Worten gegen den Trend gewandt, unter dem Mantel des Nationalsozialismus einen konservativ-reaktionären und sittenstreng-biederen Kurs im deutschen Alltagsleben zu forcieren.[461] „Sittenriecherei“, „Schulmeistereien“, „heuchlerisches Getue“, „Muff und Muckertum“ hätten keinen Platz im zukunftsorientierten und „daseiensbejahenden Nationalsozialismus“, stellte Goebbels klar und sprach sich vehement dagegen aus, im Namen der nationalsozialistischen Revolution in verlogener Keuschheit und Moral zu machen und Freude und Optimismus zu verdrängen. Wer mit „Schicklichkeitsgesetzen“ gegen moderne deutsche Frauen reagiere,[462] sei nichts als ein „30 Jahre zu spät gekommener“ „Moraltrompeter“ und blamiere den Nationalsozialismus vor der ganzen Welt. Bejahende „Lebenslust“ und reichlich Optimismus seien essentiell für den „Wiederaufbau“ Deutschlands.

Goebbels hatte hier ein eindeutiges Bekenntnis zur Populärkultur abgelegt, das sich auch an die Unterhaltungsmusikerschaft richtete und ihr Schutz gegen die selbsternannten Hüter der öffentlichen Sittlichkeit zusicherte. An dieser Stelle setzte nun auch Hackbach an und verband seine Angriffe gegen die „ewigen Beckmesser“ mit der Warnung vor einer im „peinlichen Übereifer“ betriebenen

---

[459] Das Klima gegen die „Märzgefallenen“ und Konjunkturritter, die aus der Anbiederung an den Nationalsozialismus wirtschaftliche Vorteile ziehen wollten, verschärfte sich weiter. Mitte 1934 wies auch der Werberat der deutschen Wirtschaft ausdrücklich darauf hin, dass „Parteizugehörigkeit kein wirtschaftswerbendes Argument“ darstelle. Der Artist Nr.2532 vom 28.06.1934

[460] Arthur Hackbach: Nationale Musik – Internationale Musik – Neue Musik, in: Der Artist Nr.2528 vom 31.05.1934

[461] Paul Joseph Goebbels: Moral oder Moralin? Mehr Lebensbejahung und weniger Muckertum, in: Der Artist Nr.2511 vom 02.02.1934

[462] Kleinbürgerlichen und bornierten Moralvorstellungen gerade im Umgang mit weiblicher Attraktivität hatten unter der Fahne der NSDAP vielerorts fröhliche Urständ gefeiert, wie zum Beispiel ein Hinweis in der „Schlesischen Tageszeitung“ vom 7. August 1933 zeigte: „Die Kreisleitung Breslau teilt mit, dass Frauen mit geschminktem Gesicht der Zutritt zu allen Veranstaltungen der NSDAP verboten ist.“ Nicht nur Goebbels stand einer solchen Form der reaktionären Moral

nationalen musikalischen Autarkiebewegung, deren Folge nur die „Verbiedermeierung der Kunst“ sein würde.[463] Hier schloss sich ein eindeutiges Plädoyer für den Internationalismus in der Musik an: „Die Sklaven ihres selbstgezimmerten Dogmas von der nationalen Musik, wie sie sie verstehen, wollen uns nun des ferneren belehren, dass sie nur gedeihe, wenn kein fremder Lufthauch sie berühre, und dass es überaus gefährlich sei, sie mit den Äußerungen eines andersgearteten Geistes in Berührung zu bringen.“ Die Frage, ob man fremde musikalische Einflüsse nun akzeptieren und sie in die deutsche Musik und den deutschen Gesellschaftstanz sogar gewinnbringend integrieren dürfe, blieb als Streitpunkt dauerhaft auf der Tagesordnung. Die Weichen für eine moderne, „lebensbejahende“ Populärkultur und gegen ein Zuviel an völkischen und reaktionären Tendenzen dagegen waren gestellt.

Mit Stoßrichtung gegen „Spießbürger und Froschblütler“, gegen „engstirnige und chauvinistische Zeitgenossen“ und unter Berufung auf Goebbels und die Rundfunk-Tanzmusik brachte sich Gerhard E. Pfrötzschner erstmals mit einem ausführlichen Bekenntnis zur Jazzmusik in die Spalten des „Artisten“ ein.[464] Der Deutschland-Redakteur des Londoner „Melody Maker and British Metronome“, der sich selber als „Vertreter des kultiviertesten englischen Stiles im Sinne Henry Halls“ bezeichnete, verschanzte sich zwar im Untertitel seines progressiven Artikels noch hinter der arbeitsbeschaffenden Wirkung der Jazzmusik, doch euphorischer konnte ein Plädoyer für „internationale Unterhaltungskultur“ und eine kosmopolitische Lebensfreude und Jugendlichkeit kaum ausfallen. Von entsprechend „lebhaftem Widerhall“ berichtete dann auch der „Artist“ in einer der Folgenummern und zitierte aus einer sehr prägnanten Leserzuschrift: „Nach all den Geifereien und Unsachlichkeiten der letzten Zeit, die man an verschiedenen Stellen gegen die moderne Unterhaltungsmusik lesen konnte, die von den Gegnern fälschlicherweise als Negermusik abgelehnt wird, ist der Artikel des Herrn Pfrötzschner ein Aufatmen und eine Freude.“[465]

---

kritisch gegenüber, so dass sich in der Konsumwerbung und im Alltag ein modernes Schönheitsideal durchsetzen konnte.

[463] Arthur Hackbach: Nationale Musik – Internationale Musik – Neue Musik, in: Der Artist Nr.2528 vom 31.05.1934

[464] Gerhard E. Pfrötzschner: Wie steht der deutsche Musiker zur Jazzmusik? Bedeutet nicht Verwerfen derselben Arbeitslosigkeit für viele?, in: Der Artist Nr.2542 vom 06.09.1934

[465] Die Tribüne der deutschen Unterhaltungsmusikwelt. Austausch von Anregungen aus dem Betriebsführer- und Künstler-Leserkreis des „Artist“

Dementsprechend las sich der Berliner Kapellenbericht vom Oktober 1934 aus der Feder des „Rasenden Reporters“ (alias Gerhard E. Pfrötzschner) wie ein „Who is who“ der deutschen Jazzmusikszene.[466] Er schwärmte von Otto Stenzel, der in der „Scala“ Triumphe feierte, wobei vor allem der Trompeter Kurt Hohenberger, der Saxophonist Franz Ton, der Posaunist Wilhelm Greis, der Pianist Stamer und der Drummer Weiland („mit Spitznamen Bimbo-Europa“) lobend erwähnt wurden. Bei James Kok,[467] der im „Atlantis“ engagiert war, galten unter anderem Erhard „Funny“ Bauschke und der „‚swing'-Drummer“ Erich Schulz als beste Kräfte, während die Kapelle Heinz Wehner[468] („ein ziemlich ‚Heißer' Junge“) im „Europa-Pavillon“ durch Neuzugang Willy Berking („ein aufhorchendmachender und pfeffriger Posaunist“) noch besser geworden war. Tatsächlich, in den repräsentativen Hotels und Vergnügungspalästen Berlins – stets zugleich auch Aushängeschilder des Deutschen Reiches für ausländische Besucher – machte etwa zur gleichen Zeit eine aktive Jazzszene von sich reden, als in Nürnberg der von Riefenstahl für die Nachwelt cinematographisch konservierte „Parteitag der Einheit und Stärke“ zu Ende gegangen war. Bandleader Otto Stenzel erinnert sich: „Es war enorm viel los und war wunderbar, und wir konnten heiß spielen, wie wir wollten; es war die Swingmusik der Amerikaner.“[469]

Als sich auf dem ersten Berliner „Ball der Gastronomie“, der als Sonderveranstaltung zugunsten des Winterhilfswerks (WHW) durchgeführt wurde, die besten Ka-

---

[466] Berliner Stadtgespräch. Reichshauptstadt-Reportage des „Artist“ vom „Rasenden Reporter“, in: Der Artist Nr.2549 vom 25.10.1934, S.81f.

[467] Der Rumäne Kok, Gründer der „ersten Swingband Deutschlands“ (Horst H. Lange) mit exklusiv deutscher Besetzung wurde 1935 als Volljude aus der RMK ausgeschlossen und aus Deutschland ausgewiesen. Nachfolger wurde sein hier bereits lobend erwähnter Klarinettist Erhard Bauschke. Knut Wolffram: Die letzte Band im Moka Efti, in: Fox auf 78, Heft 15 (Herbst 1996), S.16. Bauschke leitete seit 1940 ein Luftwaffenorchester in Norwegen. Nach Kriegsende spielte er für amerikanische Soldaten in Frankfurt. Werner Prill: Swingende Bands an der Waterkant. Eine Auswahl nach Hamburg-Auftritten bis 1945, in: Alenka Barber-Kersovan / Gordon Uhlmann: Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart, Hamburg 2002, S.160

[468] „Heinz Wehner und sein Telefunken-Swingorchester“ arbeitete trotz gelegentlicher Verwarnung wegen übertriebener Hot-Solistik kommerziell außerordentlich erfolgreich. Der Namenszusatz „Swing“ wurde nach 1937 gestrichen. Dem Magazin „Down Beat“ (12/1937) galt Heinz Wehners Kombo mit seiner sehr englischen Spielweise gar als die „beste Band im Nazireich“. Michael H. Kater: Gewagtes Spiel. Jazz im Nationalsozialismus. Aus dem Amerikanischen übersetzt von Bernd Rullkötter, Köln 1995, S.134. Von 1940 bis 1944 leitete Wehner ein Wehrmachtsorchester in Norwegen bis er 1944 an die Ostfront musste und von dort nicht mehr zurückkehrte. Vgl. Prill, S.168

[469] Zitiert nach Kater 1995, S.119. Bauschke war bei den Nazis scheinbar recht beliebt, weil er angeblich alle „fremdländischen Übertreibungen“ vermied und „die gute deutsche Produktion“ englischen Titeln vorzog. Tatsächlich hatte er jedoch jede Menge amerikanischer Swingmelodien im Programm. Kater 1995, S.132f.

pellen der Hauptstadt für den guten Zweck die Ehre gaben, finden sich die großen Namen wieder:[470] Die von Kapellmeistern wie Oskar Joost, Otto Stenzel, James Kok, Kurt Widmann oder Heinz Wehner dargebotene internationale Tanzmusik stand keineswegs in irgendeinem Widerspruch mit dem Gedanken der nationalsozialistischen Volkswohlfahrt. Auch auf dem traditionellen Berliner Presseball im Februar 1935 war hochwertige, an internationalen Standards orientierte Tanzmusik Trumpf: Engagiert waren unter anderem Barnabas von Géczy und Bernhard Etté[471] sowie die hier erstmals erwähnte Tanzkapelle der Leibstandarte Adolf Hitler (LSAH).[472]

Ende Januar 1935 hatte Jack Hylton auf seinem „einzigartigen Triumphzug durch Deutschland" auch drei Konzerte in Berlin gegeben, eines davon sogar unter Verzicht auf die eigene Gage „zugunsten stellungsloser RMK-Musiker".[473] Vom sensationellen Erfolg der Hylton-Musiker, die unter anderem die „beliebten alten Favoriten" „Dinah", „St. Louis Blues" und „Tiger Rag" im Programm hatten, berichtete Pfrötzschner in aller Ausführlichkeit und wies dabei auch auf einen „neuartigen Dämpfer für Trompete und Posaune" sowie die „urkomische" Bühnenschau des Saxophonisten Freddy Schweitzer hin. Aus Rücksicht gegenüber der RMK und Teilen des deutschen Publikums hatte Hylton zum Bedauern des Musikkritikers übrigens seinen „phänomenalen Neger-Tenor-Saxophonisten Coleman Hawkins" nicht mitgebracht.[474] Entrüstung über diese Maßnahme war – anders als später bei der 1939er Tournee von Henry Hall[475] – auch in London nicht zu spüren und

---

470 14 Kapellen spielen auf zum Berliner WHW-Ball der Gastronomie, in: Der Artist Nr.2559/60 vom 10.01.1935, S.7f.

471 Bernhard Etté, dessen Kapelle bereits in den 1920ern eine der bekanntesten in Deutschland war, pflegte ähnlich wie von Géczy einen eher konzertanten Jazzstil mit viel Streichern.

472 Haben Sie schon gehört, dass..., in: Der Artist Nr.2652 vom 24.01.1935, S.77. Über die Tanzkapelle der LSAH, deren Repertoire und weiteres Wirken ließ sich leider nicht mehr in Erfahrung bringen.

473 Berliner Stadtgespräch. Musikhauptstadt-Reportage vom „Rasenden Reporter", in: Der Artist Nr.2565 vom 14.02.1935, S.129ff.

474 Vermutlich hätte hier auch das bereits 1931 erlassene Verbot der Beschäftigung von Kapellen mit farbigen Musikern auf deutschem Boden gegriffen, für das nur in Einzelfällen Einzelgenehmigungen erteilt werden konnten. Vgl. Horst H. Lange Jazz in Deutschland. Die deutsche Jazz-Chronik 1900-1960, Berlin 1966, S.57 und Volkmar Nebe: Filmmusik in der NS-Zeit, Magisterarbeit, Oldenburg 1988, S.30

475 Im Rahmen seiner Europa-Tournee 1938/39 hatte Henry Hall auch mit großem Erfolg in Berlin („Scala") gastiert und war im Februar 1939 sogar im „Wunschkonzert" aufgetreten (Sieben Tage. Funkblatt mit Programm, Heft 8 vom 19.02.1939). Zuvor war in England bekannt geworden, er habe für das Deutschland-Konzert sein Orchester „arisiert" und würde auch grundsätzlich mit dem deutschen Antisemitismus sympathisieren, was ihm heftige Angriffe seitens der „Liga für den Boykott der Angreifernationen" eintrug. Tatsächlich hatte Hall laut einem Artikel des „Melo-

so schienen für Pfrötzschner angesichts des Hylton-Besuchs endgültig die Zeiten überwunden zu sein, in denen auf internationale musikalische Beziehungen verzichtet worden war. In Deutschland beginne „eine neue musikalische Periode“ in der Unterhaltungsmusik, die „alle Kritikasterei lächelnd entkräften“ werde.[476]

In einer Zeit, in der noch kontrovers diskutiert wurde, ob technisch reproduzierte Musik die wirtschaftlichen Grundlagen des Ensemblemusikers zerstöre oder eine Symbiose für beide Seiten Vorteile bringe, engagierte sich die Schriftleitung des „Artist“ in einer im April 1935 neu eingeführten Rubrik um eine monatliche Schallplattenkritik. Im Vorwort zu „Rhythmus auf Schallplatten“ wies man darauf hin, dass regelmäßiger Plattenkonsum wichtig für die „laufende Fortbildung“ des Musikers seien, weil man so viel über „Novitäten“ in Sachen Stil, Instrumentierung und Arrangement lernen könne.[477] Wer bot sich hier besser als Fachmann an als Gerhard E. Pfrötzschner? Unter dem Pseudonym „Ringrichter“ stellte er hier eine Auswahl vor, unter der besonders die begeisterte Besprechung einer James-Kok-Aufnahme[478] des „Tiger Rag“[479] hervorstach. Die Kapelle, die „moderne Musik in Deutschland“ „mit am besten“ vertrete, habe hier „eine der besten Arbeiten auf Wachs“ präsentiert. Der „Tiger Rag“ werde „als ganz heiße und schnelle Nummer gespielt“, es „brilliere“ das Blech, dazu wurde das „unerhörte Saxophonsolo“ und „zwei äußerst heiße Posauneneffekte“ gelobt. Von acht vorgestellten Platten war zudem nur eine (Mackeben: „So oder so ist das Leben“) deutschen Ursprungs. Koks „Tiger Rag“ war auf Grammophon in der „Dunkelrot-Etikett-Serie“ erschienen, die in der folgenden Plattenbesprechung begeistert als

---

dy Makers“ vom Mai 1939 nie jüdische Musiker in seiner Band. Über die Toleranz des nationalsozialistischen Deutschlands, seine Wertschätzung für ausländische Künstler und die Angriffe des „hysterischen Judentums“ in London ließ sich Hans Brückner ausführlich aus: Hans Brückner: Henry Hall und die streitbare Monica Whatly. Gastspiel in Deutschland genügt, um die Juden in England aufzuregen, in: Das deutsche Podium Nr.18 vom 05.05.1939

[476] Berliner Stadtgespräch. Musikhauptstadt-Reportage vom „Rasenden Reporter“, in: Der Artist Nr.2565 vom 14.02.1935, S.129ff.

[477] Rhythmus auf Schallplatten, in: Der Artist Nr.2573 vom 11.04.1935, S.349

[478] Über keine Kapelle hatte sich Pfrötzschner so begeistert geäußert wie über das international erfolgreiche James-Kok-Orchester. Gerhard E. Pfrötzschner: Wie steht der deutsche Musiker zur Jazzmusik? Bedeutet nicht Verwerfen derselben Arbeitslosigkeit für viele?, in: Der Artist Nr.2542 vom 06.09.1934

[479] Von dieser Aufnahme hatte Pfrötzschner bereits im Februar geschwärmt: „James Kok hat den ‚Tiger Rag’ aufgenommen, der für unsere Leistungs- und Stilentwicklung in Deutschland eine kleine Sensation bedeutet und im März bei der ‚Deutschen Grammophon’ erscheinen wird.“ Berliner Stadtgespräch. Musikhauptstadt-Reportage vom „Rasenden Reporter“, in: Der Artist Nr.2565 vom 14.02.1935, S.129ff.

„eine ‚heiße' Plattenserie" klassifiziert wurde.[480] Musikkritiker Pfrötzschner schwärmte hier in höchsten Tönen für die Kok-Aufnahmen von „Jungle Jazz" und „Harlem", „zwei vorbildlich und exakt gespielte ‚heiße' Arrangements" mit Saxophon-, Klarinetten- und Posaunen-Soli. Auch eine Platte von Heinz Wehner fand besondere Anerkennung, vor allem der solistische „Swing" Willy Berkings wurde betont, eine Vokabel, die in dieser Besprechung überraschend oft auftauchte, lange bevor sie ab Herbst 1936 in die kulturpolitischen Mühlen geriet:[481] „I'll string along with you" verfüge über ein „brillantes ‚Swing'-Rhythmusfundament", die Platte von Bert Ambrose über „viele herrliche ‚Swing'-Stellen und Harmoniefülle". Pfrötzschner machte hier deutlich, dass er über ein am internationalen Musikmarkt geschultes Kritikerwissen verfügte. Er war es auch, der über den Wechsel von Oskar Joost und seinem Orchester vom „exklusiven Eden-Hotel" in die Berliner „Femina" anlässlich der Wiedereröffnung jener „berühmten und international bekannten Unterhaltungsstätte" Berlin berichtete.[482]

Einen kurzen, aber aufschlussreichen Bericht über den nach wie vor „größten Jazzkapellmeister Amerikas" lieferte Paul Kley aus „Neuyork", wo er nicht nur die Gelegenheit hatte, einem Jazzkonzert mit 100 Mann Besetzung zu lauschen, sondern auch den Meister und Geschäftsmann Paul Whiteman persönlich traf, der „nebenbei bemerkt ein sehr großer Spaßvogel" sei und ihn mit dem blasphemischen „Hallo, ein Hitler" begrüßt habe.[483] Im Vergleich mit Europa betreibe Whiteman Musikbusiness im Still eines „Großkapellmeisters" mit einem perfekten Management, von dem Kley in einer Mischung aus Bewunderung und Kopfschütteln berichtete.

Aus London meldete sich regelmäßig Gilbert K. Wilks, der für den „Artist" als „ständiger England-Mitarbeiter" Neuigkeiten aus der dortigen Musikszene notierte

---

[480] Gerhard E. Pfrötzschner: Rhythmus auf Schallplatten, in: Der Artist Nr.2578 vom 16.05.1935, S.492f.

[481] Auf einen charakteristischen „Swing" als „eine Art urtümlicher Schwung, der schwer zu bestimmen, doch unverkennbar zu vernehmen" sei und sich als „ein dynamisches Wiegen" bemerkbar mache, hatte bereits im Sommer 1934 ein Artikel über Jazz-Stile hingewiesen. „Unwiderstehlicher Schwung" wurde hier vor allem dem Ellington-Orchester attestiert. Walter Mang: Das „Echtheitskennzeichen" für die Jazzmusik. Urtümlicher Jazz für unser Musikleben untragbar, in: Der Artist Nr.2535 vom 19.07.1934

[482] Gerhard E. Pfrötzschner: Berliner Stadtgespräch, in: Der Artist Nr.2594 vom 05.09.1935, S.981. Oscar Joost galt Pfrötzschner als der englischen BBC-Tanzkapelle Harry Hall ebenbürtig. Gerhard E. Pfrötzschner: Wie steht der deutsche Musiker zur Jazzmusik? Bedeutet nicht Verwerfen derselben Arbeitslosigkeit für viele?, in: Der Artist Nr.2542 vom 06.09.1934. Joost verstarb infolge seines Kriegseinsatzes bereits mit 43 Jahren Ende Mai 1941. Totenglocke: Oskar Joost, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2894 vom 06.06.1941, S.562f.

und dabei auch einiges aus Amerika zu berichten wusste.[484] Er thematisierte zum Beispiel das in den USA herrschende Arbeitsverbot für ausländische Musiker, das Jack Hylton nur per Sondergenehmigung umgehen konnte, während seine Band im Hafen bleiben musste; außerdem erfuhr der Leser unter anderem einiges über „berühmte Mitglieder des Duke Ellinton Orchesters", über die Dorsey Brothers, den „weltberühmten Hot-Geiger" Joe Venuti und über Jazzpianist Fletcher Henderson.

4.2.4 Moderne Tanzmusik im nationalsozialistischen Rundfunk: Ein Verbot und viele Definitionen

Ende 1934 nahm sich „Die WERAG", das Senderorgan der Westdeutschen Rundfunk AG, beispielhaft dem „Problem der Jazzmusik im Rundfunk" anhand widersprüchlicher Hörerreaktionen an.[485] Der Forderung nach mehr moderner Tanzmusik stünden reichlich kritische Stimmen gegenüber, die sich meist auf die völkische Argumentation der NSDAP vor 1933 bezogen: „Letztere [die der modernen Tanzmusik ablehnend gegenüberstehen Hörer] berufen sich meist auf die Kampfjahre, in denen die Bewegung eindeutig und unablässig gegen die moderne Tanzmusik, den sogenannten Jazz, Stellung genommen habe." Mit der „psychologischen Entartung" der Zeit nach dem Ersten Weltkrieg habe die heutige Musik jedoch nichts mehr gemein, argumentierte nun die „WERAG", derartige Auswüchse seien beseitigt. Würde man moderne Tanzmusik jetzt komplett verbieten, käme man angesichts der „zum Teil ausgezeichneten Tanzmusiken" ausländischer Sender „in noch größere Verlegenheit", da viele Hörer jene Sender ob der guten Musik gerne hörten: „Sie [die Hörer] können aber nur dadurch daran gehindert werden, dass wir ihnen eine noch bessere Tanzmusik bieten." – Überraschend früh und erstaunlich weitsichtig wird hier ein Problembereich angesprochen, mit dem man sich vor allem im Krieg noch intensiv auseinanderzusetzen hatte. Das ständige Bemühen der Verantwortlichen um ein attraktives Rundfunkprogramm ab 1940/41 bezog sich in erster Linie auf eine Modifikation der musikalischen Linie und eine Förderung der leichten Unterhaltung. Die „WERAG"

---

483 Paul Kley: Bei Paul Whiteman in Amerika, in: in: Der Artist Nr.2591 vom 15.08.1935, S.892

484 Z.B. Gilbert K. Wilks: Londoner Brief, in: Der Artist Nr.2600 vom 17.10.1935, S.1162f. Wilks meldete sich als „Artist"-eigener Korrespondent erstmals im September 1934: L. Gilbert: Letzte Londoner Neuigkeiten, in: Der Artist Nr.2545 vom 27.09.1934

485 Das Problem der Jazzmusik im Rundfunk, in: Die WERAG, Nr.50, 1934

schlug bereits zu diesem frühen Zeitpunkt Töne an, wie sie sich zum Beispiel auf der Arbeitstagung der Reichsrundfunkgesellschaft (RRG) zu Musikfragen im Oktober 1941[486] in überraschender Parallelität wiederfinden: „Das Deutschland Adolf Hitlers ist bei aller Traditionsverbundenheit (...) modern und kann es auch vertragen, wenn man in dem (...) Thema [der Tanzmusik] (...) modern bleibt.“ Reichsintendant Glasmeier eröffnete die RRG-Tagung mit dem Hinweis, dass man im Rundfunk internationale konkurrenzfähige „moderne rhythmische Musik“ bringen müsse, um die Soldaten im eigenen Frequenzbereich zu halten.[487]

In ihrer Kritik zielte die „WERAG“ klar auf jene völkisch-konservativen Musikkritiker ab, die mit fragwürdigen Jazzdefinitionen meist geringe Sachkenntnis an den Tag legten. Nichts schien jenen „Musikreaktionären“[488] nämlich schwerer zu fallen, als eine klare Definition dessen zu liefern, was denn nun eigentlich den Unterschied zwischen „Niggerjazz“ und „deutscher Tanzmusik“ ausmachte. Definitionsversuche, oft primitiv, oft bemüht, oft nur in Nuancen unterscheidbar, gab es in Hülle und Fülle.

Nachdem am 12. Oktober 1935 das endgültige Verbot ergangen war, „Niggerjazz” im Rundfunk zu senden,[489] brannte die Definitionsproblematik so akut wie nie zuvor auf den Nägeln. Der neu gegründete „Prüfungsausschuss für Tanzmusik” hatte alle Hände voll zu tun, zu entscheiden, welche moderne Tanzmusik in die Kategorie „Niggerjazz“ fiel und welche nicht. Ihm gehörten zunächst neben RMK-Geschäftsführer Heinz Ihlert und Wolfgang Stumme von der RJF auch Willi Stech und Fritz Stege an.[490] Der Ausschuss hatte die Macht, nichtzeitgemäße

---

486 Protokoll der Tagung BA R55 /695, 51-70

487 Glasmeier, BA R55 /695, 51

488 Das Problem der Jazzmusik im Rundfunk in: Die WERAG, Nr.50, 1934

489 Der „Völkische Beobachter“ zitierte Reichssendeleiter Hadamovsky: „Nachdem wir heute zwei Jahre lang mit diesen Kulturbolschewisten aufgeräumt haben und Stein an Stein fügten, um in unsrem Volk das verschüttete Bewusstsein für die deutschen Kulturwerte wieder zu wecken, wollen wir auch mit den noch in unserer Unterhaltungs- und Tanzmusik verbliebenen zersetzenden Elementen Schluss machen. (...) Was aber zersetzend ist und die Grundlage unserer Kultur zerstört, das werden wir ablehnen Wir werden dabei ganze Arbeit leisten. Der Niggerjazz ist von heute ab im deutschen Rundfunk endgültig ausgeschaltet. (...) [Es] wurde die Schaffung eines Prüfungsausschusses für deutsche Tanzmusik bei der Reichssendeleitung vereinbart. (...)”, abgedruckt in Franz Ritter (Hrsg.): Heinrich Himmler und die Liebe zum Swing. Erinnerungen und Dokumente, Leipzig 1994, S.25f.

490 Im Sommer 1936 änderte sich die Besetzung des Prüfungsausschusses, bemerkte Stege beiläufig, ohne Details zu nennen: Der Artist Nr.2645 vom 27.08.1936, S.1082 Dass auch Kapellemeister Frederik Hippmann seit spätestens 1937 dazugehörte, wusste Franz Joseph Adldinger: Frederik Hippmann. Ein Wegweiser gediegener Unterhaltungsmusik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2694 vom 05.08.1937. S.889f.

Werke, die „stilistische Merkmale des Negerjazz“ enthielten von einer Rundfunkaufführung auszuschließen.[491]

Eine „operationalisierbare Eingrenzung des Genres”[492] waren die offiziellen Stellen nämlich nach wie vor schuldig geblieben. Für den Rundfunk entschied der Prüfungsausschuss, im musikalischen Alltag der Gaststätten und Konzerte waren es die praktisch mit der Zensur des Kapellenrepertoires betrauten „städtischen Musikbeauftragten”, die kaum effektive Arbeit leisten konnten. An einer brauchbaren Jazz-Definition mangelte es auch den zahlreichen Erlassen auf kommunaler oder Länderebene.

Händeringend suchte man über den Rat von mehr oder weniger ausgewiesenen Fachleuten Wege aus dem Erklärungsnotstand, welche Musik denn jetzt noch sendefähig und welche Art von Tanzmusik gar förderungswürdig sei. Mit im Verhältnis zum bisherigen Tenor seines Blattes ungewöhnlich konservativ anmutendem musikerzieherischem Elan widmete „Artist“-Chefredakteur Geo Maria von Coellen den „ehernen Leitsätzen des Reichssendeleiters“ kurz nach deren Erscheinen einen Leitartikel, in dem er das Rad der musikalischen Entwicklung gleichsam zurückzudrehen versuchte.[493] Für ihn bedeutete die „Pflege deutscher Tanzmusik“ einerseits die „neuzeitliche Gestaltung der schon früher in germanischem Blut und Boden verwurzelten Tanzformen“, andererseits eine neue Dominanz leichter sinfonischer Musik. „Synkopierte Rhythmen“, die „hotmusikalische Masche“ oder der Import ausländischer „Hotschlager“ – das gehöre nun der Vergangenheit an.

Ein wenig liberaler ging dieser Frage der Musikkritiker Walter Hochschild in der „Königsberger Allgemeinen Zeitung“ im Herbst 1935 nach: „Was ist hier deutsche Tanzmusik, in der wir eine Bereicherung unseres volkstümlichen Kulturgutes sehen, und was müssen wir als undeutsch und kulturzersetzend ablehnen? Hierüber bestehen nun allerdings noch erhebliche Begriffsverwirrungen, die durch die künftige Programmgestaltung der Tanzmusik im Rundfunk geklärt werden sollen, und auch bei dem vom Reichsverband Deutscher Rundfunkteilnehmer durchgeführten öffentlichen Wettbewerb deutscher Tanzkapellen die Prüfungskommissio-

[491] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2632 vom 28.05.1936, S.626

[492] Heiko Hasenbein: „Unerwünscht - toleriert - instrumentalisiert. Jazz und Swing im Nationalsozialismus, in: 1999, Nr.4/1995, S.39

[493] G.M. von Coellen: Das Winterprogramm der Unterhaltungsmusikwelt, in: Der Artist Nr.2600 vom 17.10.1935, S.1161f.

nen vor eine schwierige Aufgabe stellen werden.“[494] Die Programmpraxis und ein Wettbewerb also sollten die theoretischen Unklarheiten beseitigen – eine paradoxe Forderung, denn ganz ohne eine begriffliche Klärung konnte kaum pragmatisch gearbeitet werden.

Der Autor distanzierte sich von den gern verwendeten Identifizierungsmerkmalen des Jazz „synkopischer Rhythmus und Verwendung des Saxophons“, das seien „keineswegs undeutsche Musikelemente“, denn auch die Musik Bachs enthalte Synkopen und das Saxophon sei eigentlich ein Instrument für sinfonische und Marschmusik.[495] Die Akzeptanz des Saxophons war bereits wieder deutlich im Steigen begriffen: „Es ist erfreulich, dass dieses weichklingende deutsche Instrument neuerdings auch in die Musikzüge der Fliegerwaffe Eingang gefunden hat.“ Hatte die erste Angriffswelle der Völkischen vor allem dem Saxophon als dem typischen Jazzinstrument gegolten, so hielt man die Polemik nach den Protesten der Instrumentenindustrie sehr bald zurück. Die deutschen Saxophonfabriken hatten sich 1933 an die Regierung gewandt und vom RMVP eine breite Absolution für das Saxophon als Antwort erhalten.[496] Also sprach man auch den Belgier Adolphe Sax von allen Vorwürfen frei, pries ihn gelegentlich sogar als deutschstämmig und beschloss, das Saxophon fortan zu tolerieren. Recht bald erfolgte die Einführung des Saxophons bei der Luftwaffe, wo es zu Beginn des Krieges absoluter Standard war, wie das Magazin „Stern“ berichtete: „Die Militärkapelle geht mit der Zeit! (...) Saxophone in fünf verschiedenen Klangstufen sind die letzte Neuerung in der Besetzung der Luftwaffen-Musikkorps.“[497] 1936 erlaubte sogar die Heilsarmee, die das Saxophon stets streng als „sündhaft“ verboten

[494] Walter Hochschild, in: Königsberger Allgemeine Zeitung, nach dem 12.10.1935, Faksimile in Horst H. Lange: „Artfremde Kunst und Musik unerwünscht“. Jazz im Dritten Reich, in: Klaus Wolbert (Hrsg.): That’s Jazz. Der Sound des 20. Jahrhunderts. Eine Musik-, Personen-, Kultur-, Sozial- und Mediengeschichte des Jazz von den Anfängen bis zur Gegenwart, Darmstadt 1997, S.391

[495] Eine erste ausführliche Ehrenrettung des Saxophons auch durch Kurt Hennig: Die heutige Bedeutung des Saxophons für die Instrumentalkultur in Deutschland, in: Der Artist Nr.2474 vom 19.05.1933 (Teil 1) und Nr.2475 vom 26.05.1933 (Teil 2)

[496] Albert Bräu: Das deutsche Saxophon, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2742 vom 07.07.1938, S.826f.

[497] Musik in Reih’ und Glied. „Stern“-Besuch beim Stabsmusikkorps des Wachbataillons der Luftwaffe, in: Der Stern Nr.49 vom Dezember 1939. Die komplette und „endgültige“ Besetzungsvorgabe der Musikkorps der Luftwaffe mit Sopran-Saxophon, zwei Alt-Saxophonen, Tenor-Saxophon und Bariton-Saxophon veröffentlichte die RMK am 3. Januar 1940, abgedruckt in: Aus der Reichsmusikkammer, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2828 vom 28.02.1940, S.179

hatte, dessen Benutzung und erhoffte sich dadurch eine Neubelebung der Heilsarmeemusik.[498]
Der Ehrenrettung der Synkope schließlich widmete sich ausführlich der Musikwissenschaftler, Komponist und Kritiker Carl Heinzen, der betonte, dass es sich hier in keinster Weise um eine „Niggererrungenschaft“, sondern um „uraltes musikalisches Kulturgut“ handele, über das man angesichts der traditionsreichen Verwendung „nie mehr (...) lästern“ dürfe.[499]
Wenn schon nicht der Einsatz des Saxophons oder der Synkope etwas über den Wert eines Musikstückes aussage, so könne man nach Hochschild doch drei Kriterien anlegen, um das „Undeutsche“ zu entlarven:[500] Undeutsch seien erstens „Stücke ohne Melodienführung, bei denen nur ein kurzes armseliges Schlagerthema lediglich rhythmisch weitergeführt“ werde. Zweitens sprach Hochschild den harmonischen Zusammenklang an und kritisierte hier „atonale Akkorde“, die viel eher „mit dem Verstande ergrübelt“ anstatt „von Herzen kommend“ seien. Drittens sei es der Mangel an „klarer Tonbildung“, wobei hier „insbesondere die gestopfte Jazztrompete“ – ein Feindbild, das das Saxophon für einige Jahre ablöste – besonders negativ auffalle.[501] Doch auch die Jazztrompete sollte spätestens im Krieg wieder vollends salonfähig werden, wie beispielsweise der auffällige Einsatz in Käutners beliebtem Film „Wir machen Musik“ (1942) zeigt.
Mit den bemühten Merkpunkten eines angeblichen Mangels an Melodie, Herz und Klarheit erschöpfte sich wieder ein Definitionsversuch in negativen Ausschlusskriterien. Was denn aber deutsche Tanzmusik eigentlich genau im *positiven* Sinne auszeichnet, kam nur äußerst blumig zur Sprache: Der „Gesamteindruck“ lasse sich laut Hochschild durch ein „instinktsicheres Gefühl“ feststellen, die Attribute „frisch und heiter“ stellte er gegen „sinnlich schwül und gequält“. Nicht jedermann sei jedoch in der Lage, einen korrekten Gesamteindruck zu erhalten, vor allem dem Großstädter sei oft „der gesunde Instinkt für artgemäße Musik abhanden gekommen“. Solche, sich in vagen Formeln erschöpfende Vorschläge gaben vielleicht Begründungen für Verbote, reichten hingegen kaum aus, um das Rundfunkprogramm künftig musikalisch attraktiv und „deutsch“ zu gestalten.

---

[498] Haben Sie schon gehört, in: Der Artist Nr.2635 vom 18.06.1936, S.713

[499] Carl Heinzen: Die Synkope, in: Der Artist Nr.2619 vom 26.02.1936, S.222f.

[500] Walter Hochschild, in: Königsberger Allgemeine Zeitung, nach dem 12.10.1935, Faksimile in Lange 1997, S.391

[501] Noch 1938 hatte der „SA-Mann“ (18.06.1938) die „Trompete als Jazz-Instrument“ scharf attackiert und dafür einen klaren Widerspruch Steges geerntet: Die Unterhaltungsmusik Nr.2743 vom 14.07.1938, S.850f.

Im „Artist“ hatte man sich seit von Coellens Leitartikel Mitte Oktober 1935 mit weiteren praktischen Ratschlägen für den Umgang mit dem Jazzverbot im Rundfunk zurückgehalten. Eine Bedeutung in dem immer wieder vermuteten Ausmaß für den Alltag der Tanzmusiker schien dementsprechend nicht gegeben bzw. nicht erkannt worden zu sein.[502] Erst Fritz Stege berichtete Ende Januar 1936 von der Arbeit der „Jazzprüfungskommission der Reichssendeleitung“ und verwies dabei mit sehr pragmatischem Impetus auf die schwelende Definitionsproblematik: Das Jazzverbot sei ja nun schon längere Zeit ausgesprochen, „aber die Schwierigkeiten beginnen erst, wenn es sich darum handelt, die Grenzen des Jazz festzustellen und ‚Jazz' vom ‚Nigger-Jazz' streng zu unterscheiden.“[503] Stege stellte fest, dass man nicht „wirklich rücksichtslos“ die Jazzbesetzung und sämtliche synkopierte Kompositionen verbieten werde: „Wie mir ein Mitglied der Prüfungskommission verriet, handelt es sich nur um Übertreibungen und ganz offensichtliche Entgleisungen stilistischer Art, die an den alten, in Wirklichkeit schon seit 1925 überwundenen ‚Neger-Jazz' erinnern. Und im übrigen ist ja entscheidend, wie ein Jazz gespielt wird.“ Diese relativ flexible, undogmatische und realistische Position sollte Stege nun mit gelegentlichen Abweichungen weiterverfolgen: Kein radikales Verbot, Kampf nur gegen „Auswüchse“, die doch bereits überwunden schienen, dazu eine sehr praxisorientierte Betonung auf den Vortragsstil, der als das „Wie“ entscheidender sei als die Komposition (also das „Was“); zudem liege die Verantwortung letzten Endes doch bei der einzelnen Kapelle, die beinahe jedes Stück „hot“ oder „anständig“ spielen könne.

Stege zitierte immer wieder gerne aus dem „Sündenregister“ des Jazz, doch setzte dabei zugleich auch meist die Gesellschaftsfähigkeit des aktuellen Jazz in Relation zu den „Auswüchsen“ früherer Jahre.[504] Inzwischen sprach er sogar von „deutschem Jazz“, der die „Übertreibungen der Improvisation“ zugunsten einer klaren Notentreue ablehne und wieder „zu geordneten Verhältnissen auf dem Gebiet des Klanges, in der Vermittlung eines klaren und bestimmten Klangbildes

[502] Eine offizielle Aufforderung, sich auch außerhalb des Rundfunks an das Verbot zu halten, war entsprechend nie ergangen. Im Herbst 1936 fand sich wenigstens redaktionell der Aufruf: „Der deutsche Tanzmusiker soll deutsche Tanzmusik bringen und den durch den Erlass des Reichssendeleiters Pg. Hadamovsky im deutschen Rundfunk geächteten Niggerjazz meiden.“ Fritz Seydaack: Zu viel ausländische Musiker in Deutschland?“, in: Der Artist Nr.2647 vom 10.09.1936, S.1127ff.

[503] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2615 vom 29.01.1936, S.107f.

[504] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2616 vom 06.02.1936, S.123f.

an Stelle der Verschwommenheit“ zurückkehre.[505] Die „harmonische Bereicherung“ und den „fortschrittlichen Rhythmus“ (ohne „Übertreibung“) wolle man jedoch „keineswegs“ verbannen.

4.2.5 „Deutsche Tanzmusik fürs deutsche Volk!“

Von den einsetzenden Bemühungen, mit deutscher Tanzmusik modernes Radio zu machen, berichtete im Herbst 1935 die „Magdeburger Zeitung“, nicht ohne zuvor unter dem Titel „Kein Nigger-Jazz im Radio“[506] plakativ in Anlehnung an den Hadamovsky-Erlass zu fordern, „auch mit den noch in unserer Unterhaltungs- und Tanzmusik verbliebenen zersetzenden Elementen Schluss [zu] machen.“ Parallel zu solchen Kampfansagen wurde ausführlich über die Maßnahmen berichtet, die ein komplettes Ausbluten der Tanzmusikbranche verhindern sollten. So habe Reichssendeleiter (und damit Chef sämtlicher Rundfunksender des Reiches) Eugen Hadamovsky dem Jazzverbot im Rundfunk ein Programm an die Seite gestellt, „das im ganzen Reich einer gesteigerten Pflege deutscher Tanzmusik dienen soll.“ Der Zusammenhang zwischen den Bedürfnissen der Hörer und dem politisch nutzbaren Potential des Mediums wird deutlich: „Die Rundfunkhörer suchen (...) in erster Linie im Rundfunk Entspannung von der Arbeit des Alltags, all das, was wir ‚Unterhaltung‘ nennen. Das ist nichts Minderwertiges, sondern vielmehr die Voraussetzung für das Ansetzen großer künstlerischer, politischer und erzieherischer Wirkungen überhaupt.“[507]

Hadamovskys Förderprogramm war also bereits angelaufen: Kurz nach dem Verbot von Jazz im Radio berichtete die „WERAG“ von dem seitens der Reichssendeleitung (RSL) und dem Reichsverband Deutscher Rundfunkteilnehmer (RDR) ausgeschriebenen öffentlichen Wettbewerb „Deutsche Tanzmusik fürs deutsche Volk“.[508] Unter dem Motto: „Der Niggerjazz ist für den Rundfunk tot! Nun, unbekannte deutsche Musiker, vor die Front. Wir suchen deutsche Tanzmusik!“ sollten über verschiedene Ausscheidungen in der Zeit vom 23. November 1935 bis zum 5. März 1936 begabte deutsche Tanzmusikensembles gefunden werden. Der von großem Presseecho begleitete „Tanzkapellenwettbewerb des deutschen Rund-

[505] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2621 vom 12.03.1936, S.272

[506] Kein Nigger-Jazz im Radio, in: Magdeburger Zeitung, nach dem 12.10.1935, Faksimile in Lange 1997, S.392

[507] Ebd.

funks“[509] markierte den definitiven Beginn einer Kollaboration zwischen Politik und modernen Klängen, wie sie im Krieg immer intensiver werden sollte.
Angesichts des relativen Stillstands der Entwicklung und der allgemein grassierenden Tendenz zur „Rückbesinnung“ hatten derartige Bemühungen um die Schaffung einer spezifisch deutschen Tanzmusik bereits eine gewisse Tradition. So hatte beispielsweise der Südwestdeutsche Rundfunk (SWR) 1932 einen Tanzkapellenwettbewerb als Bekenntnis zum musikalischen Fortschritt veranstaltet: „Auch die sogenannte Überlebtheit der Jazzmusik und ihrer Instrumente, an deren Stelle wieder die Geige und der Wiener Walzer getreten seien, hindert uns nicht, für einen Wettbewerb der Tanzkapellen am Sonntagvormittag ein silbernes Saxophon zu stiften.“[510] Der schon vor 1933 immer wieder vorgeschlagene Rückgriff auf das Alte hatte sich nie als wirkliche Alternative zu einer modernen Musik durchsetzen können. Dabei sah sich die Suche nach dem „Modernen“ stets mit dem Wunsch konfrontiert, dass die zu schaffende Musik zwar irgendwie „neu“ sein sollte, dabei aber gleichzeitig unbedingt vertraut zu bleiben hatte. Mit Hilfe des Rundfunks ausgetragene Wettbewerbe trugen stets auch die Komponente einer wirtschaftlichen Förderung der oft notleidenden kleinen Kapellen, bot sich hier doch die Chance, für ein Engagement im In- oder sogar Ausland entdeckt zuwerden.[511]
Der Reichausscheidung im Tanzkapellenwettbewerb 1935/1936 gingen diverse Vorentscheidungen und Bezirksqualifikationen voraus, die von den jeweiligen Reichssendern in großen Tanzcafés, Konzertsälen oder renommierten Hotels veranstaltet wurden. Das Programm bestand aus einem (scheinbar nicht zentral vorgegebenem) Pflicht- sowie einem Wahlteil. Die Entscheidung, welche Kapelle man schließlich nach Berlin entsandte, fällte das Publikum in Koordination mit einem „Sachverständigenausschuss“, dessen Besetzung wohl Sendeleitung und Funkwarte besorgten. Die Abschlussveranstaltung wurde vom Deutschlandsender durchgeführt und dementsprechend war hier die „gesamte Rundfunkhörerschaft“

---

[508] Deutsche Tanzmusik fürs deutsche Volk! „Wir suchen die besten unbekannten Tanzkapellen“ in: Die WERAG, Nr.46, 1935

[509] Reichssendeleitung (Hrsg.): Deutsche Tanzmusik dem deutschen Volk! Wir suchen die besten unbekannten Tanzkapellen, Berlin 1936. Bereits 1933 hatte es zwei Wettbewerbe auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik gegeben, den Wettbewerb zur Erweckung des deutschen Volksliedes sowie einen Walzer-Wettbewerb.

[510] Zitiert nach Ludwig Stoffels: Rundfunk und die Kultur der Gegenwart, in: Leonhard, Joachim-Felix (Hrsg.): Programmgeschichte des Rundfunks in der Weimarer Republik, München 1997, S.975

[511] In diese Richtung äußerte sich 1936 auch Stege, in: Der Artist Nr.2617 vom 13.02.1936, S.147

zur schriftlichen Abstimmung innerhalb von drei Tagen aufgefordert.[512] Dem Sieger winkte ein dreimonatiges Engagement beim deutschen Rundfunk, was eine Gage von maximal 18.000 RM bedeuten konnte, auch der zweit- und drittplatzierten Kapelle war ein Rundfunkvertrag mit einer Laufzeit von zwei bzw. einem Monat sicher.

Seit Anfang Februar 1936 berichtete der „Artist“ von den Bezirksausscheidungen in Dresden, Hamburg und Stuttgart und lobte die „beachtenswerten künstlerischen Leistungen“.[513] Doch bereits die Berichte über die Vorentscheidungen bargen ein extrem hohes Maß an Uneinigkeit: Wie modern durfte das Repertoire der teilnehmenden Kapellen sein, wie „jazzmäßig“ die Besetzung? Sollte man das Übergewicht an ausländischen Tänzen, allen voran der Foxtrott gelten lassen? Wie vertrauenswürdig war die Urteilskraft des Gaststättenpublikums? Die liberalen Praktiker, die Kulturmissionare und die völkischen Kulturkämpfer differierten einmal mehr stark in ihren Urteilen und Einschätzungen.

Seinen Bericht aus Breslau nahm Paul Christoph zum Anlass, darauf hinzuweisen, dass es „absolut nicht beabsichtigt“ sei, das „Saxophon oder andere Jazzinstrumente aus der deutschen Tanzmusik auszuschalten“ und gleichzeitig „nur Wechselschrittler zu propagieren“.[514] „Ein deutscher Foxtrot – wenn auch etwas englisch oder amerikanisch gefärbt – in dezenter Form gebracht, wird immer seine Freunde finden, und von keiner Stelle verboten werden. Die „Verordnungen“ bezögen sich auf den „wilden Hot“ und die „Machenschaften semitischer Fabrikanten“ sowie die „Verzerrungen klassischer Musik“, Tango und Fox würden auch weiterhin führend bleiben: „Dieser Wettstreit hat deutlich gezeigt, dass das Publikum nicht nur monotone Wechselschrittler wünscht.“ Ganz anders gegenüber moderner Instrumentierung äußerte sich dagegen der Bericht von der Ausscheidung beim Reichssender Frankfurt, der die Tanzkapellen aufforderte, „all die quäkenden, näselnden Töne der Instrumente zu meiden“.[515] „Deutsche Tanzmusik“ müsse man auch „auf deutsche Instrumentalweise“ machen und ausländische Vorbilder meiden.

Rolf Cunz stellte in seinem kulturkämpferischem Appell für eine „lebenskräftige deutsche volksverbundene Unterhaltungsmusik“ und gegen eine „mechanisch-

---

[512] Tanzkapellenwettbewerb, in: Der Artist Nr.2621 vom 12.03.1936, S.278

[513] Zum Tanzkapellenwettstreit, in: Der Artist Nr.2616 vom 06.02.1936, S.129

[514] Paul Christoph: Zum Tanzkapellenwettbewerb. Breslau, in: Der Artist Nr.2617 vom 13.02.1936, S.154f.

herzlose“, in Serie fabrizierte „Tanzverjazzung“ die Spielfolge „einer der letzten Bezirksausscheidungskämpfe im deutschen Tanzkapellenwettbewerb“ vor.[516] Die Liste mit dreizehn Foxtrotts, sechs Tangos, fünf Walzern und vier Märschen zeigte laut Cunz einerseits, dass man sich „noch immer im Schlepptau allzu fremder Einflüsse“ befinde („Denn was sind schließlich alle diese Tangos, Slow-Fox’, Pasodobles anderes, als kultische Stammeseigentümlichkeiten von uns fremden Ländern?“), andererseits aber fänden sich „hier und dort“ deutliche Anzeichen, „von den betont exotischen Anleihen loszukommen und wieder an volksliedhafte Motive anzuknüpfen“, wobei letzteres aber auch die Gefahr einer „tränenschluchzenden Rührseligkeit“ berge. Ein Wandel auf Kommando und über Nacht sei nicht möglich, aber der Aufruf zur „Umkehr“ sei bereits erfolgt und so seien denn Deutschlands beste Komponisten dazu aufgerufen, sich der „deutschen Volksgeselligkeit“ zu widmen, denn hier könnten sie sich als „Retter aus dem Chaos der allgemeinen Völkerverjazzung“ bewähren.
Andere Stimmen stellten sogar in Frage, ob das Tanzen bei einem solchen Wettbewerb denn überhaupt angebracht sei, schließlich werde entgegen des neuen künstlerischen Selbstbewusstseins der Ensemblemusiker die Unterhaltungskunst auf diese Weise unschön herabgewürdigt: „Wir brauchen eine deutsche, gute deutsche Tanzmusik. Wir wollen sie aber nicht dort suchen, wo ‚geschwoft’ wird, sondern (...) auf Veranstaltungen, bei denen ein maßgebliches Publikum wirklich zuhören darf.“[517]

Bei der Durchführung des Wettbewerbs schien es immer wieder zu „Schwierigkeiten“ gekommen zu sein, was sich auch in diversen an die RSL adressierten Beschwerden zeigte.[518] Hier hatte scheinbar vor allem die Auflösung des mitveranstaltenden RDR noch während des Wettbewerbes für Unruhe gesorgt, so dass Stege im Endeffekt nur von einem „noch nicht restlos vollkommenen“ Wettspiel berichten konnte, dessen Wiederholung „unter besseren Bedingungen“ die RSL bereits für 1937 angekündigt habe. Außerdem gab es wohl hier und da „gröbste technische und organisatorische Mängel“, „ein großes Durcheinander“ bei den

---

515 F. V.: Zum Tanzkapellenwettbewerb. Frankfurt a. M., in: Der Artist Nr.2618 vom 20.02.1936, S.189

516 Rolf Cunz: Schafft lebenskräftige deutsche volksverbundene Unterhaltungsmusik, in: Der Artist Nr.2620 vom 05.03.1936, S.243f.

517 Zum Tanzkapellenwettbewerb. Königsberg i. Pr., in: Der Artist Nr.2617 vom 13.02.1936, S.1545f.

518 Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2617 vom 13.02.1936, S.147

Anmeldungen und immer wieder Unzufriedenheit über die angebliche Inkompetenz des entscheidenden Publikums.[519] Nicht überall war der Wettbewerb auf Gegenliebe gestoßen, beim Reichssender (RS) Köln lagen zum Beispiel angeblich überhaupt keine Meldungen vor.[520] Aus Köln-Kalk jedoch stammte die Kapelle Fritz Weber, die beim RS Hamburg gestartet war. Es steht also zu vermuten, dass der Kölner und spätere Reichsintendant Heinrich Glasmeier sich lieber auf seine eigenen, eher konservativen Bemühungen zum Beispiel in Form einer Zusammenarbeit mit der Staatlichen Musikhochschule Köln verließ,[521] als das Wagnis der Wettbewerbsteilnahme einzugehen. Der Kölner Sender veranstaltete Anfang 1937 übrigens einen eigenen Unterhaltungsmusik-Wettbewerb, bei dem Tanzmusik nur in Form einer „Suite“ oder als „Bauerntanz“ gefragt war.[522] Glasmeier war inzwischen berüchtigt für seine kompromisslos harte Linie gegen die „Verankerung der Foxtrots, Steps, Tangos usw. im deutschen Volksleben“ und für seine Forderung nach „zeitgemäßer und deutscher“ Tanzmusik, die „frei von allen fremden Elementen“ sein sollte.[523]

Anfang März 1936 standen die insgesamt acht Bezirkssieger fest, die nun zum Reichsausscheidungskampf eingeladen wurden: Der RS Berlin hatte Walter Raatzke nominiert, Breslau schickte Fred Becher, Frankfurt Willi Burkart, Hamburg Fritz Weber und Leipzig Erwin Steinbach in die Endausscheidung, aus München kamen die Hofer-Tanzsinfoniker unter der Leitung von Karl Schödel, aus Ostpreußen (RS Königsberg) Gustav Geul und Württemberg-Hohenzollern (RS Stuttgart) schließlich hatte die Kapelle Heinz Will auserkoren.[524] Noch einmal wies die RRG ausdrücklich auf das große Ziel hin, nämlich dass es bei diesem Wettbewerb um nichts geringeres ginge als um die „Bereinigung der deutschen Tanzmu-

---

519 Zum Tanzkapellenwettbewerb. Königsberg i. Pr., in: Der Artist Nr.2617 vom 13.02.1936, S.1545f.

520 Zum Tanzkapellenwettbewerb. Köln, in: Der Artist Nr.2618 vom 20.02.1936, S.189

521 R. L.: Rundfunk und Unterhaltungsmusik, in: Der Artist Nr.2621 vom 12.03.1936, S.278

522 Musiker und Dichter vor die Front! Preisausschreiben des Reichssenders Köln, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2669 vom 11.02.1937, S.139

523 Lothar H. Br. Schmidt: Zum Preisausschreiben des Reichssenders Köln, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2671 vom 25.02.1937, S.216f. Kritisch äußerte sich Stege zu diesem Unternehmen: „Ob das Preisausschreiben des Reichssenders Köln ebenfalls eine ‚Tat' [zur Verbesserung der deutschen Tanzmusik und zur Schaffung eines Jazz-Ersatz] darstellt, mag stark bezweifelt werden. Wer die wahren Gründe kennt, die diesem Preisausschreiben zugrunde liegen, muss sich über die Voreiligkeit wundern, mit der heutzutage Wettbewerbe ausgeschrieben werden.“: Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2673 vom 11.03.1937, S.260f.

524 RRG: Vor der Reichsentscheidung im Tanzkapellenwettbewerb, in: Der Artist Nr.2620 vom 05.03.1936, S.252f.

sik und eine gesunde Klärung der Begriffe über ihren Wert oder Unwert“. Kein Wunder als, dass der Endausscheidung „die allergrößte und vor allem auch eine dauerhafte Bedeutung“ zugemessen wurde.

Das Finale des „Tanzkapellenwettbewerb des deutschen Rundfunks“ wurde am 13. März 1936 öffentlich mit „vielen Tausenden von Besuchern“ in den Sälen des Berliner Zoo ausgetragen und zugleich reichsweit live ausgestrahlt.[525] Mit der Anwesenheit von Peter Raabe und Horst Dreßler-Andreß unterstrichen RMK und RMVP den offiziellen Charakter der Veranstaltung, das zwölfköpfige „Prüfungsgericht“[526] trat unter der Leitung von Reichssendeleiter Eugen Hadamovsky zusammen. Wie hoch die Erwartungen auf einen Richtungsentscheid für den künftigen deutschen Tanzmusikstil gesteckt waren, zeigte laut „Artist“-Bericht das „stürmische Interesse und die erregte Anteilnahme“, was der Autor ein wenig provozierend als Beweis nahm, „dass weiteste Volkskreise und ganz besonders die maßgebliche Rundfunkhörerschaft Wert auf ihr Selbstbestimmungsrecht legen“. Auch wenn die acht Bezirkssiegerkapellen eine „fast durchweg anständige Musterleistung boten“, wurde schnell klar, dass man damit noch lange nicht zufrieden sein konnte.[527]

Diese Unzufriedenheit resultierte einerseits aus dem angeblichen „‚Unwert‘ einzelner gespielter Stücke“, in erster Linie aber ging es scheinbar um das Problem des finalen Chorus, wie er musikalisch in Mode war: „Gegen ein paar kühne Sprünge und entsprechende Kapriolen wenden wir auch gar nichts ein! Dann aber wird man immer wieder – gelinde gesagt – in ein Narrenhaus versetzt.“ Auch Fritz Stege kommentierte diese „bedenkliche Klippe“: „Da wird ein Tanzstück vorgetragen, das sehr harmlos und nett beginnt und auch melodisch ganz annehmbar ist. Plötzlich – im letzten Chorus – entfesselt sich die ganze Hölle des Niggerjazz: da hauen die Blechbläser mit ihren Synkopen hinein, das Schlagzeug gebärdet sich wie irrsinnig, und die Melodie wird zerpflückt, zerrissen, entstellt.“[528] Stege war grundsätzlich in seinen Erwartungen, „enttäuscht“, dass hier „so etwas wie ein neuer Jazzstil“ präsentiert worden wäre. Stattdessen habe man sich weder von der Besetzung her („vielfach besetzte Saxophone und mehr oder

---

[525] Rolf Cunz: Reichsausscheidungskampf im Tanzkapellenwettbewerb der Reichssendeleitung am 13. März 1936 im Berliner Zoo, in: Der Artist Nr.2622 vom 19.03.1936, S.304f.

[526] Die Besetzung ist nicht ganz klar, definitiv gehörte Fritz Stege der Jury an: Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2681 vom 07.05.1937, S.516f.

[527] Rolf Cunz: Reichsausscheidungskampf im Tanzkapellenwettbewerb der Reichssendeleitung am 13. März 1936 im Berliner Zoo, in: Der Artist Nr.2622 vom 19.03.1936, S.304f.

[528] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2622 vom 19.03.1936, S.303

minder gestopfte Blechbläser, denen zwei oder drei Geigen gegenüberstanden“) noch von der Art des Musizierens deutlich genug von der Vergangenheit distanziert: „Je mehr sich die Kapelle der alten Jazzmanier nähert, desto größer ist der Beifall. Wir stehen aber heute vor der Frage: wollen wir in dieser alten Manier weiter machen oder wollen wir einen neuen, einen ‚deutschen’ Jazzstil entdecken und fördern?“ Steges persönlicher Favorit im Berliner Zoo hieß Gustav Geul, weil er den „Streicherklang gegenüber den Bläsern” verstärkt habe und auch dem Akkordeon[529] mehr Raum gab und auch grundsätzlich seine „Ansichten über eine Erneuerung des Jazzklanges aus der stärkeren Berücksichtigung deutscher Volksinstrumente heraus“ teile.
Ungetrübt glücklich konnte also auch die Jury mit keiner der teilnehmenden Tanzkapellen sein und entschied sich nach Auszählung der Hörerstimmen am 18. März 1936 mit einigen Bedenken und verklausuliert gegen die „rein stimmungsmäßig urteilende Hörerschaft“ für die Kapelle Willy Burkart aus Bad Homburg vor den Formationen von Walter Raatzke (Potsdam) und Fritz Weber (Köln-Kalk).[530] Diese Entscheidung barg in gewisser Weise Skandalcharakter in sich, hatte doch die Kapelle Weber definitiv die begeistertste Aufnahme beim Publikum gefunden. Doch einer solchen Affirmation durfte man nicht vertrauen, denn das Publikum habe sich nicht so rasch umstellen können, „wie der Jazz aus den Sendesälen verwiesen wurde“, gab die RDR-Funkzeitschrift „Der deutsche Sender“ zu bedenken und stellte fest: „Es [das Publikum] ist zum großen Teil – und soll das als Vorwurf auffassen – verjazzt. Demzufolge gefallen ihm die Kapellen, die ihm Jazz vorspielen. Wir erlebten am Freitag im Marmorsaal, dass es sich blenden ließ und durch frenetischen Beifall auch die Hörer am Lautsprecher bluffte!“[531] So hatte man der Kapelle Weber also scheinbar noch vor der Entscheidung des Prüfungsgerichtes den ersten Preis abgesprochen, „weil sie allzu auffällig dem Jazz huldig-

[529] Stege war ja bekanntlich Akkordeon-Aktivist.

[530] Rolf Cunz: Die Preisträger im Berliner Reichsausscheidungskampf des Tanzkapellenwettstreits, in: Der Artist Nr.2623 vom 26.03.1936, S.356f. Der Artikel ist nicht unterzeichnet, erst in der folgenden Ausgabe wurde der Name des Autors unter „Verschiedenes“ nachgereicht: Der Artist Nr.2624 vom 02.04.1936, S.389

[531] „Der deutsche Sender“, zitiert nach: Kurt Herbst: Die Lehren aus dem Tanzkapellenwettbewerb, in: Die Musik, April 1936, S.533-536. Das Misstrauen gegen das Publikum war stets präsent. An anderer Stelle hieß es klar: „Das Publikum selbst wird erst ein kultureller Gradmesser sein, wenn die heutige HJ zu Männern und Frauen herangereift sein werden.“ Rudolf Kockerols: Kapellen-Besprechungen. Braunschweig, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2661 vom 17.12.1936, S.1612

te".[532] Ende Mai 1936 veröffentlichte „Der deutsche Sender" eine Reihe von Leserbriefen, die sich in Folge des Wettbewerbs angesammelt hatten, aus denen Stege in seiner „Kulturpolitischen Wochenschau" unter anderem jenen von einer „Hamburgerin" zitierte: „Webers Tanzkapelle ist für meinen kultivierten Geschmack viel zu sehr amerikanisiert, effekthaschend, manchmal zu süßlich, manchmal zu grell."

Bei der Suche nach einem neuen Stil hatte sich der Wettbewerb also definitiv als Misserfolg erwiesen, da „keine der (...) Kapellen den Forderungen des Rundfunks (...) vollauf gerecht wurde".[533] Ein neuer Aufruf zur „Erneuerung unserer deutschen Tanzmusikpflege" erging nun an die Komponisten, die damit „eine der wichtigsten Kulturaufgaben" mit überwachender Unterstützung des „Prüfungsausschusses für Tanzmusik der Reichssendeleitung" zu erfüllen hatten. „Neue, kühne und feurige Tanzweisen" wurden verlangt, bei denen Synkopen und Saxophon zwar eine „freilich ganz natürliche und sinngemäße Rolle" spielen dürften, die „melodische Erfindungsgabe" aber im Vordergrund stehe müsse. Kurzum: Man hatte sich bei der Lösung der Frage nach der Zukunft der deutschen Tanzmusik im Kreise gedreht und die eben noch als so wesentlich bezeichnete Frage des „Wie" wieder zugunsten des „Was" hintangestellt. Die praktische musikalische Ausführung hatte den neuen Stil nicht in gewünschtem Maße hervorgebracht, jetzt war wieder die grundlegende Arbeit der Komponisten gefragt. Zugleich gab man ihnen die Warnung vor Anachronismen auf den Weg: Inbegriff einer neuen deutschen Unterhaltungsmusik sollten nämlich nicht die „Wachtparaden, Fackel- oder Hochzeitszüge der Leuchtkäferchen, Heinzelmännchen und ähnlicher niedlicher Geschöpfe" sein, jene musikalische „Gartenlaubenpoesie", sondern fortschrittliche Kompositionen von Format.[534]

Entwicklungstechnisch hatte der Wettbewerb also keineswegs die Erwartungen erfüllt, als Erfolg für den Rundfunk auf dem „Wege zum Volksfunk" und als „Propagandaerfolg für die deutsche Ensemblemusik" ließ er sich dennoch werten.[535] Stege hielt sich zunächst zurück und verschanzte sich hinter dem Urteil des „Altmeisters der Unterhaltungsmusik" Paul Lincke, der die Jazzmusik „in ihrem

---

[532] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2633 vom 04.06.1936, S.651f.

[533] Rolf Cunz: Die Preisträger im Berliner Reichsausscheidungskampf des Tanzkapellenwettstreits, in: Der Artist Nr.2623 vom 26.03.1936, S.356f.

[534] Alfred Zscheile: Opmaxypo oder Die Ensemblemusik als Kulturfaktor, in: Der Artist Nr.2624 vom 02.04.1936, S.381f.

[535] Klaus Cronqwist: Randbemerkungen zu Berufs- und Zeitfragen, in: Der Artist Nr.2629 vom 07.05.1936, S.526f.

ganzen Wesen“ als „undeutsch“ und ihre „meckernden Trompeten“ als ein „Produkt fremdartigen Musikempfindens“ bezeichnet hatte.[536] Dementsprechend forderte nun auch Stege in konservativem Duktus geschmacksbildende Maßnahme auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik und setzte sich dabei für den Walzer als „kostbares nationales Kulturgut“ ein. Sein eigentliches Resümee über den Ausgang des Wettbewerbs folgte erst Ende April 1936: Dass der Prüfungsausschuss sich so deutlich gegen das Publikum ausgesprochen habe, lag für Stege klar in der falschen Besetzung der Kapellen und in ihrem teils fragwürdigen Bühnenverhalten begründet.[537] So hätten „grundsätzliche kulturpolitische Erwägungen“ und „höhere, erzieherische Gesichtspunkte“ den Ausschlag zu der ungewöhnlichen und wohl auch intern nicht ganz unumstrittenen[538] Entscheidung gegeben, die Präferenzen des Publikums dem Urteil der Fachkritiker unterzuordnen. Was man dagegen mit einem vollem Streichkörper, reduzierten Bläsern, zurückhaltendem Schlagzeug und ohne „Clownerien“ erreichen könne, zeige immer wieder Barnabas von Géczy, der als „Schrittmacher eines neuen Musikstils“ gelten dürfe: „Er verkündet den Sieg der Geige über die Bläser.“ [539]
Im Sommer 1936 hatte es wohl noch weitere, an der Öffentlichkeit vorbei koordinierte Bemühungen um einen „deutschen Jazz“ gegeben, um den sich nun Oskar Joost, Willy Richartz und Eugen Hadamovsky mit der Hilfe Hans Hinkels bemühen wollte. Joost wandte sich mit der Idee für ein „Musterorchester für den gesamten deutschen Rundfunk“ und der „Denkschrift zur Kultivierung der Tanzmusik in Deutschland“ an Hans Hinkel.[540] Doch dessen Launenhaftigkeit und die Bestellung von Heinrich Glasmeier zum Reichsintendanten ließen die Pläne im Sande verlaufen.

Ging es denn inzwischen überhaupt noch darum, eine Form des „deutschen Jazz“ zu finden oder war jener Begriff inzwischen auf dem Weg einer vollkommenen Desavouiertheit? Die Diskussion schien, so Stege, inzwischen „immer wieder auf die Unterscheidung ‚Jazz oder Nicht-Jazz'“ hinauszulaufen, so dass er bereits von

[536] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2623 vom 26.03.1936, S.354f.
[537] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2627 vom 23.04.1936, S.469f.
[538] In einem Interview sprach sich zum Beispiel der Intendant des RS Königsberg Alfred Lau dafür aus, dass „in erster Linie das Hörerpublikum“ und nicht der Fachkritiker entscheiden solle. Klaus Cronqwist: Randbemerkungen zu Berufs- und Zeitfragen, in: Der Artist Nr.2629 vom 07.05.1936, S.526
[539] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2627 vom 23.04.1936, S.469f.
[540] Kater 1995, S.115f.

„Jazz in der Krise“ sprach.[541] Und doch bewahrte sich Stege seine optimistische Grundhaltung gegenüber dem Entwicklungspotential moderner Tanzmusik, die sich aus der Einsicht speiste, zu welcher Mäßigung sich der Jazz seit Mitte der 1920er fähig gezeigt hatte: „Wenn diese Entwicklung weiter fortschreitet, so wird man eines Tages wohl einen neuen Namen für den Stil der Tanzmusik ausfindig machen müssen, die gar kein ‚Jazz' mehr ist und doch ihre Herkunft vom alten Jazzstil nicht verleugnet.“[542] Mit einem klaren Seitenhieb auf Furtwängler, der der Jazzmusik jede Form der Zukunft abgesprochen hatte, und dessen Betrachtung „von der hohen Warte eines ‚wirklichen Musikers'“ machte Stege klar, dass er „um die Entwicklung der Tanzmusik bemüht“ sei und „ihr Wesen ernst“ nehme. Die Ausführungen des Vorzeigedirigenten „über das Problem der Jazzmusik“, die Mitte 1936 in mehreren Zeitungen erschienen waren,[543] hatten Stege an einer empfindlichen Stelle getroffen: „Für einen wirklichen Musiker ist Jazz vollkommen unverdaulich.“, hatte Furtwängler mit einer Mischung aus Eitelkeit und Ignoranz festgestellt und so den Graben zwischen ernster und unterhaltender Musikerschaft einmal mehr dezidiert aufgerissen. Derartigen Behauptungen mangele es am „Willen zum Verständnis“, wehrte sich ein in die Ecke des musikalischen und künstlerischen Unvermögens gedrängt fühlender Fritz Stege, der den unmotivierten Angriffen auf dem Gebiet der Unterhaltungsmusik bewusst inkompetenter Kulturpäpste überdrüssig war.

4.2.6 „Synkopenstotterei“ oder „internationale Beschwingtheit“: Tanzmusik im Olympia-Jahr 1936

In den Jahre der Stabilität und des forcierten außenpolitischen Selbstbewusstseins der deutschen Nation wurde Ideologie im Alltag bewusst reduziert, um den Eindruck relativer Normalität zu vermitteln. Im Jahr der Olympiade gab man sich im Rahmen des großen Konzepts „Werben für Deutschland” auch auf musikalischem Gebiet weltgewandt, wollte gerade Berlin wieder zurück im Reigen der großen Weltmetropolen wissen. Die Olympischen Spiele von 1936 wurden zu einer Leistungsschau des neuen Deutschlands unter seiner nationalsozialistischen Regierung und zu einer Demonstration der kulturellen Errungenschaften und ihrer internationalen Konkurrenzfähigkeit und relativen Toleranz. Laut Pacher übte

---

[541] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2633 vom 04.06.1936, S.651f.
[542] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2640 vom 23.07.1936, S.843f.
[543] Z.B. in der Berliner Zeitschrift „Germania“ vom 11.07.1936

sich die NS-Kulturpolitik bereits im Vorfeld der Spiele in der Kunst der Verstellung, „die auch nach deren gelungenem Ablauf und der Abreise der hochbefriedigten internationalen Gäste noch Nachwirkungen“ gehabt habe.[544] Und tatsächlich: Der Report vom Auftakt der Berliner Wintersaison Mitte Oktober 1935 im „Artist“ gibt bereits Einblick in die Bemühungen um eine glanzvolle Varietékunst in der Reichshauptstadt, wo sich die Scala- und die Tiller-Girls, Anita Spada und Trude Hesterberg sowie Johnny Langs „Musikal-Mädels“ die Bühnen teilten.[545] Verlage wie Bosworth & Co. (Leipzig)[546] warben mit ganzseitigen Anzeigen für englische und amerikanische Tanzmusik und Erhard Bauschke bot im bekannten „Moka Efti“ in der Berliner Friedrichstraße Musik von bekannt internationaler Beschwingtheit.[547] Diese Atmosphäre wird auch in einem Bericht über das Berliner Nachtleben in einem Sonderheft der „Berliner Illustrirten Zeitung“ spürbar: „Alle Sprachen der Welt schwirren durcheinander, die Mixbecher rascheln, Rhythmen locken zum Tanz, zwanglos und fröhlich sitzt man miteinander im Gesellschaftskleid oder im Straßenanzug, wie einen der Strudel des abendlichen Lebens in diesen Winkel leichtlebiger Fröhlichkeit verschlagen hat.“[548]

Aus kulturpolitischer Sicht stand 1936 zwar einerseits das musikalische Repertoire im Zentrum der Kritik, vor allem aber die Tatsache, dass bereits im Vorfeld der Olympiade in vielen deutschen Städten ein regelrechtes „Wettrennen nach ausländischen Kapellen“ stattgefunden habe, dass dem einfachen, schlecht bezahlten, wenn nicht sogar arbeitslosen deutschen Ensemblemusiker wie ein Schlag ins Gesicht vorkommen musste.[549] Unfassbar erschienen Pg. Karl Hösterey

---

[544] Maurus Pacher: Sehn Sie, das war Berlin. Weltstadt nach Noten, Berlin 1987, S.305

[545] Geo Maria von Coellen: Berlin startet groß zur Wintersaison, in: Der Artist Nr.2600 vom 17.10.1935, S.1163

[546] Z.B. in: Der Artist Nr.2611/12 vom 09.01.1936, S.11

[547] Ganzseitige Anzeige auf dem Titel des Artist Nr.2611/12 vom 09.01.1936 Kapellen-Besprechungen: Herrock: Wen hört Berlin?, in: Der Artist Nr.2639 vom 16.07.1936, S.821. Hausherr des „Moka Efti“ war Gustav Steinmeier, „strammer Nazi, zugleich aber auch cleverer Geschäftsmann“, der bis zur Zerstörung der Gaststätte durch einen Bombenangriff im November 1943 immer wieder Swinggrößen engagiert hatte. Knut Wolffram: Die letzte Band im Moka Efti, in: Fox auf 78, Heft 15 (Herbst 1996), S.16-18

[548] Sonderheft Berliner Illustrirte Zeitung „Heimat Berlin“, hrsg. zur 700-Jahr-Feier der Reichshauptstadt, Berlin 1937

[549] Karl Hösterey: Das Wettrennen nach ausländischen Kapellen. Gedanken und Betrachtungen zur Düsseldorfer Maissaison, in: Der Artist Nr.2632 vom 28.05.1936, S.627ff. Höstereys Vorwürfe blieben nicht unwidersprochen, sondern wurden ausführlich seitens der „Rheinischen Hotel- und Wirte-Zeitung“ (18.07.1936) angegangen. Auch die „Düsseldorfer Nachrichten“ (23.07.1936) schlugen sich auf die Seite der heimischen Wirte in ihren Bemühungen um „originelle Unterhal-

jene Zustände in den Metropolen, wo zugunsten des Geschäfts „dem deutschen Ansehen“ bei ausländischen Gästen, die doch gerade deshalb gekommen seien, um „deutsches Kulturgut“ kennen zu lernen, ebenso geschadet werde wie „dem Arbeits- und Devisenmarkt“. Anstatt deutschen Musikern Arbeit und gerechte Bezahlung zu geben, warben die Gastwirte laut Hösterey „mit widerlichem Reklamegeschrei“ für ausländische Kapellen, die zudem auch noch Musik ausländischer Komponisten spielten, für die dann wiederum Tantiemen fällig würden. Diese konstatierten materiellen Ungerechtigkeiten ergänzten sich schließlich mit den Bedenken, dass hier durch die Musikauswahl jede kulturpolitische Aufbauarbeit in verantwortungsloser Weise unterminiert werde.

Immer wieder klang er an, jener „Auslandsfimmel“ des deutschen Publikums und der deutschen Wirte sowie ihre „krankhafte Anhänglichkeit“ an einen Geschmack, der nach fast vier Jahren Nationalsozialismus sich immer noch nicht gebessert habe.[550] Dabei hatte die Olympiade auch zur nationalen Leistungsschau des Gaststättengewerbes werden sollen, die mit deutscher Musik und deutschen Kapellen hätte bestritten werden müssen.[551]

Die Berliner Lokale hatten während der Spiele einen gewaltigen Durchsatz zu verzeichnen, viele mussten zeitweise wegen Überfüllung geschlossen werden. Kapellenbesprechungen berichteten von viel Tanzmusik, aber auch von den ungarischen Klängen der ebenfalls sehr beliebten Zigeunerkapellen[552] sowie von

---

tung“. Dem widmete Hösterey noch einmal einen ausführlichen, aggressiven Artikel: Karl Hösterey: Bömbchenwerfer. Zum Thema „Ausländische Kapellen“, in: Der Artist Nr.2644 vom 20.08.1936, S.1043ff. Auch der Artikel von Herrock warf den beiden Düsseldorfer Organen „offenbare Unrichtigkeiten“ vor: Herrock: Ausländische Kapellen, die keine sind! Was ist in Düsseldorf los?, in: Der Artist Nr.2644 vom 20.08.1936, S.1046f. Amüsant ist, dass Düsseldorfer Wirte wohl sogar Lokalverbote gegen „anerkannte kulturpolitische Kämpfer“ ausgesprochen hatten. Karl Hösterey: „Etwas zum Staunen“, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2650 vom 01.10.1936, S.1247

550 Z.B. Ernst Weidenhoffer: Morbus rhythmicus, in: Der Artist Nr.2643 vom 13.08.1936, S.1004f.

551 Vgl. Herrock: Kapellen-Besprechungen. Berlin-Brandenburg. Wen hört Berlin zur Olympiade?, in: Der Artist Nr.2644 vom 20.08.1936, S.1051. Fritz Dreesen, Leiter der Wirtschaftsgruppe Gaststätten- und Beherbergungsgewerbe, schrieb im „Völkischen Beobachter“: „Abseits von dem Kampf um sportliche Höchstleistungen vollzieht sich in der Reichshauptstadt eine Leistungsprüfung des Gaststätten- und Beherbergungsgewerbes, von der Fernstehende sich kaum einen Begriff machen können.“

552 Ernst Weidenhoffer hatte gar von einer „Zigeunerepidemie“ des Jahres 1936 gesprochen und sie als schlimmer und aktueller als die „Jazzepidemie“ bezeichnet: Morbus rhythmicus, in: Der Artist Nr.2643 vom 13.08.1936, S.1004f. Stege dagegen akzeptierte die „Zigeunermusik“ als eine Form ungarischer „nationaler“ Musik und lobte die „sprichwörtliche musikalische Veranlagung der Zigeuner“: Die Unterhaltungsmusik Nr.2673 vom 11.03.1937, S.260f. Zu jener Musikalität zitierte er ausführlich die „Märkische Volkszeitung“ vom 03.03.1937.

russischer Balalaikamusik. Ein durchgängig auffallender Trend zum Swingstil eines Teddy Stauffers,[553] dessen Auftritte im Juli 1936 im Berliner „Delphi-Palast“ für viele Autoren zum allgegenwärtigen Inbegriff der die Olympiade begleitende Liberalität geworden sind,[554] fällt bei der Lektüre des „Artist“ zwar nicht sofort auf, doch einige große Namen aus der deutschen Tanzmusikszene springen ins Auge: Gelobt wurde das hohe Niveau von Kapellen wie zum Beispiel Bernhard Etté (Palmengarten) und Eugen Wolff (Hotel Eden), dann natürlich das Wirken der „Artist“-Lieblinge Frederik Hippmann (Café am Zoo) und Gustav Gottschalk (Café Vaterland), sowie nochmals Erhard Bauschke (Moka Efti) und Kurt Widmann (Imperator-Café), „dessen rassige Tanzmusik besonders von der Jugend stark begehrt“ sei.[555] Mit individueller Kritik hielt man sich zurück, stattdessen formulierte Erko erneut den pauschalen Vorwurf, dass es „manchmal und an manchen Plätzen“ angebracht gewesen wäre, „mehr Arteigenes den Fremden vorzuspielen“: „Man wollte Deutschland, deutsche Musik kennenlernen und hörte – Broadway- und Pusstaklänge.“ Diese „Liebesdienerei“ sei ein „altes Erbübel unserer Nation“ und ließe sich wenn, dann wohl nur mit „drakonischen Mitteln“ überwinden. Gleichzeitig bestätigte der Bericht das Kalkül der Wirte, ausländische Gäste mit ihnen bekannter Musik zu versorgen, wenn zum Beispiel von Juan

[553] Teddy Stauffer berichtet in Franz Ritter (Hrsg.): Heinrich Himmler und die Liebe zum Swing. Erinnerungen und Dokumente, Leipzig 1994, S.34 über die Ausnahmegenehmigung, seinen Bandnamen auch in Deutschland führen zu dürfen: „Aber im Olympia-Jahr war die Reichsmusikkammer großzügig. Sie stellte mir ein von der Reichskulturkammer beglaubigtes Schreiben zu, worin mir ausdrücklich erlaubt wurde, unter dem Pseudonym ‚Teddy Stauffer’s Original Teddies’ aufzutreten.” Übrigens war auch Stauffers Spiel eine Zeitlang durch das „Deutsche Podium“ als „Juden-Jazz“ attackiert worden: „... denn das, was die Original Teddies an Tanzmusik vorzusetzen wagten, habe ich nicht allein als Sabotage deutscher Kultur aufgefasst, sondern gleich mir Hunderte von Musikern. Während unsere Kapellen bemüht und bestrebt sind, dem sogenannten Juden-Jazz den Garaus zu machen – und auf dem Gebiete deutscher Tanzmusik Unerhörtes geleistet wird –, versuchen diese ausländischen Gäste provozierend – jawohl, ich fasse das als Provokation auf – auf die hiesige Musikerschaft einzuwirken. Fort mit dieser Judenmusik und fort mit diesen ausländischen Kapellen, die da meinen, berufen zu sein, uns zu zeigen, wie man Tanzmusik macht.“ Teddy Stauffer: Es war und es ist ein herrliches Leben, Frankfurt (M) 1968, S.121f. Das änderte sich, nachdem Stauffer angeblich eine „abgeschmackte Nichtjazzkomposition“ von Hans Brückner in sein Repertoire aufgenommen hatte. Kater 1995, S.78f. Für Telefunken spielte Stauffers Band zahlreiche Plattenerfolge wie „Goody, Goody“, „Jangled Nerves“ oder „Swingin’ for the King“ ein. Seine erste Telefunken-Platte („Goody, Goody“, „Alone“) nennt Coco Schumann sogar den „größten Verkaufsschlager, den es in Deutschland bisher gegeben hatte“. Max Christian Graeff und Michaela Haas: Coco Schumann. Der Ghetto-Swinger. Eine Jazzlegende erzählt, München 1997, S.28f.

[554] Zum Beispiel sieht Klaus Krüger in der Olympiade sogar einen „Katalysator“ für eine „erste Jazz-Blütezeit”, die sich in zahlreichen Etablissements ihre Bühne gesucht habe.

[555] Erko: Kapellen-Besprechungen. Berlin-Brandenburg. Berliner Kapellen während der Olympiade, in: Der Artist Nr.2645 vom 27.08.1936, S.1089f.

Lllossas im Delphi-Palast berichtet wird, der als „ein Meister ihres Tangos“ „vorzugsweise die romanischen Ausländer, sowie Latein-Amerika“ als Gäste begrüßen konnte. Das Repertoire der Kapellen schien also zumindest in der Großstadt tatsächlich recht international gewesen zu sein, wobei ein auffälliger und durchgehender Liberalitätsschub für die Provinz nur sehr bedingt festgestellt werden kann. In Berlin dagegen kann man trotz der im März 1936 beschlossenen Reglementierung der Filmmusik in den folgenden Monaten tatsächlich von einer gewissen „Tendenzwende zum Swing“ in der Filmwelt sprechen.[556] In „Allotria“ (1936)[557] zeigte neben den Kapellen Oskar Joost und Tofio erstmals die berühmte „Goldene Sieben“ sogar visuelle Präsenz. Der Ende 1934 als Modellorchester beim Berliner Deutschlandsender installierten (und im Sommer 1935 bereits wieder entfernten)[558] Formation und ihrem Leiter, Komponisten und Arrangeur Harold M. Kirchstein hatte „Artist“-Chefredakteur von Coellen bereits Anfang 1935 einen geradezu euphorischen Artikel gewidmet.[559] Darin betonte er die „junge frohmusikalische Kraft“, den „Wagemut“ und die „Initiative“ des „zeitgerechten Klangkörpers“, in dem sich „rhythmische Brillanz“, „harmonischer Fluss“ und „aufhorchenmachende Instrumentationseffekte“ zusammengefunden hätten. Die „beckmesserische Kritik“ könne die Leistung nicht schmälern. So machte die „Goldene Sieben“ weiter und nahm Musik zum Beispiel für den Film „Togger“ (1937)[560] auf, für die Harold M. Kirchstein verantwortlich zeichnete. Die Electrola lobte in ihren „Hausmitteilungen“, dass es gelungen sei, „den besten Nummern des englisch-amerikanischen Jazz Gleichberechtigtes an deutscher Tanzmusik gegenüberzustellen“.[561] Die „Goldene Sieben“ wurde erst im Januar 1940 aufgelöst, die Musiker wurden jedoch dankbar weiterbeschäftigt.[562]

[556] W. Muth: Ja der Rhythmus... Swingendes im deutschen Unterhaltungsfilm zwischen Olympiade und „totalem Krieg“, in: Fox auf 78. Ein Magazin rund um die gute alte Tanzmusik, Heft 6 (Herbst 1988), S.8

[557] Regie: Willi Forst, Uraufführung: 12.06.1936

[558] Ausführlich zur „Goldenen Sieben“: Kater 1995, S.95ff.

[559] Georg Maria von Coellen: Texte und Musik nach Maß. Harold M. Kirchstein und „Die goldene Sieben“, in: Der Artist Nr.2569 vom 14.03.1935, S.241f. Die Sympathie von Coellens mit dem 1906 in New York als Sohn deutscher Eltern („kosmopolitisch angehauchtes Elternhaus“) geborenen Kirchstein manifestierte sich bereits 1934 in einem ausführlichen Artikel: Berliner Künstlerköpfe: Der Tonschöpfer Harold M. Kirchstein, in: Der Artist Nr.2533 vom 05.07.1934

[560] Regie: Jürgen von Alten, Uraufführung: 12.02.1937

[561] Zitiert nach: Muth, S.8

[562] Kater 1995, S.259

Offizielle gesellschaftliche Ereignisse wurden mondän inszeniert: Geswingt zur Musik der angesagtesten Kapellen wurde auf dem großen Sommerfest 1936 auf der Pfaueninsel, zu dem Goebbels eingeladen hatte,[563] und selbst (oder gerade) der Berliner Filmball musste sich den Vorwurf des ungebührlichen „Weiterjazzens“ gefallen lassen, wie ihn auch Stege Mitte März 1938 erhob: „Man sollte meinen, dass eine solche Veranstaltung gerade in Bezug auf die Auswahl an Tanzmusik vor einem erlesenen Kreise von Gästen besonders vorbildlich sein sollte. Aber nein: was da die Tobiskapelle Egon Kaiser und die Ufa-Sinfoniker an Hot-Musik produzierten, war ohrenbetäubend und nervenzerreißend. Von derartigem Lärm musste man sich angewidert abwenden.“[564] Dennoch beschrieb Stege den Ball als ein durchaus gelungenes und prachtvoll gestaltetes gesellschaftliches Erlebnis. Erst bei Tagesanbruch habe er den Heimweg angetreten, gestand Stege, wobei ihn seine wenige Zeilen zuvor getroffene Feststellung „Je vorgerückter die Stunde, desto furchtbarer die Krachentfaltung“ wohl doch nicht zu einem frühen, von Protesten gegen die musikalischen Auswüchse begleiteten Aufbruch gedrängt hatte.

Von einer ähnlichen Inkonsequenz gezeichnet war auch Steges Bericht über die Operette „Melodie der Nacht“, die im September 1938 ihre Uraufführung im Berliner Metropoltheater hatte.[565] Fast scheint es, als könne sich Stege nicht entscheiden, ob er Schmidseder nun wegen seines Mangels an „künstlerischem Ehrgeiz“ und „deutscher Stilrichtung“, wegen seiner effekthaschenden Oberflächlichkeit und seines Hangs zu „übertriebenem Jazzlärm“ verurteilen sollte, oder aber ob er nicht lieber doch den Hut vor der ungeheuer erfolgreich gefeierten Aufführung ziehen sollte. Stege entschied sich für den Respekt: Schmidseder kenne das Publikum, seine Stücke zeigten viel Wirkung, fänden „stürmischen Beifall“, seien zum „praktischen Tanzgebrauch ausgezeichnet geeignet“: „Kein Zweifel, dass Schmidseders Tonstücke im kommenden Winter überall erklingen werden.“

Der mit unbefriedigendem Ergebnis zu Ende gegangene Tanzkapellen-Wettbewerb des Rundfunks hatte einmal mehr die Meinungen aufeinanderprallen

[563] „Die große Tanzfläche (...) bevölkerte sich mit den Paaren, die zur Musik der Kapellen Oskar Joost von der ‚Femina', Eugen Wolff vom ‚Eden' und Emanuel Rambour vom ‚Kaiserhof' tanzten.“ Der Angriff vom 18.08.1936, zitiert nach George L. nationalsozialistische Alltag. So lebte man unter Hitler, Königstein, 1978, S.76

[564] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2726 vom 17.03.1938, S.325ff.

[565] Fritz Stege zitiert dementsprechend aus dem Organ der Stagma, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.1292 vom 28.09.1938, S.1292ff.

lassen und gezeigt, wie weit weg man immer noch von einer alle zufriedenstellenden Lösung in punkto Zukunft der deutschen Tanzmusik war. Alle, das waren nicht nur Publikum und Gaststättenbesitzer, Rundfunkhörer und Sendeleitung, mehr oder weniger progressive Kritiker und konservative Musikautoritäten und Funktionäre, sondern auch sozial verunsicherte Unterhaltungsmusiker mit Repertoiresorgen und international renommierte Tanzkapellen, Propagandapraktiker und völkische Kulturwächter. Schlimmer noch, die Fronten liefen teilweise quer durch die Lager der an der Diskussion beteiligten, Argumente wurden wiederholt, ausgetauscht, umgedreht, Positionen verändert und adaptiert, Zugeständnisse gemacht und wieder revidiert.

Die Meinungen des konservativen Spektrums sammelte zum Beispiel Friedo Boitin und wies mitten im angeblich so liberalen Olympia-Jahr auf den „noch längst nicht behobenen Übelstand in bezug auf die Jazzmusik" hin.[566] In kulturpolitisch aktiven Kreisen galt Kapellmeister Boitin in seinem praktischen Wirken als „ein auserwählter Rufer der neuen Zeit", während das Kaffeehauspublikum wohl nicht immer restlos begeistert von seiner Kunst war: „Allgemeingut wird diese Kunst erst dann, wenn das Wort ‚Publikumsgeschmack' aus dem deutschen Sprachschatz verschwunden sein wird.", hieß es über ihn in einem Kapellenbericht.[567] Boitins Argumente und die von ihm zitierten Stimmen waren hinlänglich bekannt und oft genug wiedergegeben bzw. widerlegt worden, so dass das ergebnislose Kreisen der Diskussion über neue deutsche Tanzmusik in Form eines „deutschen Jazz" einmal mehr deutlich wird.[568] Sogar die längst überwunden geglaubten Themen des Jahres 1933 kramte Boitin wieder hervor: Die „Synkopenstotterei" sei „artfremd" und „völlig undeutsch", mit Saxophon, gestopften Trompeten und heulenden Posaunen habe sich diese „quäkende und näselnde, absolut undeutsche Pseudomusik" die Unterhaltungswelt der Städte erobert. Hier gab Boitin Paul Graener wieder, der sich in einem Artikel in „Funk und Bewegung" auch gegen die Meinung gewandt hatte, Jazz ließe sich wie andere übernommene fremde

---

[566] Friedo Boitin: Deutscher Kapellenleiter, tue deine Pflicht! Betrachtungen über den Jazz – Ein- und Ausblick, in: Der Artist Nr.2630 vom 14.05.1936, S.555f.

[567] Rudolf Kockerols: Kapellen-Besprechungen. Braunschweig, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2661 vom 17.12.1936, S.1612. Ein (ex post ungewollt komisch wirkendes) Loblied auf die Erscheinung und die Kunstfertigkeit Boitins schrieb Schmidt: „Auf seinem festen Genick sitzt ein männlich hart gemeißelter Kopf. Nichts Süßes, keine schmeichelnde Linie. Ein Kopf, zu dem eigentlich ein deutscher Stahlhelm gehört. (...) Friedo Boitin ist Geiger." Lothar H. Br. Schmidt: Friedo Boitin, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2694 vom 05.08.1937, S.884

[568] Friedo Boitin: Deutscher Kapellenleiter, tue deine Pflicht! Betrachtungen über den Jazz – Ein- und Ausblick, in: Der Artist Nr.2630 vom 14.05.1936, S.555f.

Tanzweisen eindeutschen, und hatte von „Vergewaltigung“ gesprochen.[569] Außerdem berief sich Boitin auf Paul Lincke und Elly Ney und versäumte nicht, mit Zitaten von Fritz Stege, Arthur von Gizycki und Rolf Cunz seine Verbundenheit mit der „Artist“-Redaktion deutlich zu machen. Die Reinigung der deutschen Unterhaltungsmusik, so der Tenor des Artikels, war zugleich der Weg zu Wohl und Ehre des kulturpolitisch in die Pflicht genommenen deutschen Ensemblemusikers, während die Jazzmusik durch das „erbarmungslose Rumtrommeln“ auf einer feinsinnigen Musikerseele jahrelang für „gesundheitliche und geistige Schäden“ sowie für ein „Minderwertigkeitsgefühl“ gesorgt hatte.

Um für die Musikpraxis relevante Informationen und für den interessierten Musiker Vorbilder zu liefern und damit aufbauender zu wirken als alle kulturkämpferischen Traktate à la Graener oder Boitin, begann Kritiker Franz Joseph Adldinger (Ardisio) Ende Mai 1936 mit einer neuen Serie über Neuerscheinungen auf dem Gebiet der Tanzmusik.[570] „Foxtrots“, „Jazzeinlagen“, viel „Blech und Saxophone“, „Solotrompete“ – Ardisio kommentierte meist wohlwollend und versuchte in erster Linie konstruktiv zu wirken. Es lag also nahe, dass er sich berufen fühlte, mit einer „Erwiderung“ auf den Beitrag Boitins zu antworten und klarstellte, dass unbedingt „von einer allgemeinen Verdammung abzusehen“ sei.[571] Wieder verteidigte er angebliche „Jazzinstrumente“, Dämpfer, Synkopen und Effekte und wandte sich stattdessen gegen „Missbrauch“ und „Niveaulosigkeit“. Boitin ließ Ardisios Ausführungen nicht unbeantwortet und versah seine „präzisierte Klärung zu der Erwiderung“ mit einem Ausrufezeichen.[572] Auch er habe kein Instrument und die Verwendung der Synkope pauschal abgelehnt, sondern „eindeutig und klar den Missbrauch der rhythmischen und klanglichen Möglichkeiten, die alles Negerhafte, Undeutsche, Unkünstlerische und Geschmacklose schufen, verurteilt“. So ähnlich die Positionen der beiden Streiter auch der Definition nach sein mochten, so sehr unterschieden sie sich doch durch Wortwahl und Duktus. In seiner erreg-

[569] Im RDR-Organ „Funk und Bewegung“ hatte sich Graener unter dem Titel „Nie wieder Niggermusik“ gegen jede Form eines „deutschen Jazz“ ausgesprochen. Bezeichnend ist auch, dass Graener im Zusammenhang mit „übernommenen Tanzweisen“ nur „Menuett, Polonaise und Polka“ nennt, während andere Autoren wie Stege immer auch Tango, Paso doble und Foxtrott als adaptiert und akzeptiert angeführt hatten.

[570] Franz Ardisio (Franz Joseph Adldinger): Neue Tanzmusik im Brennspiegel der Kritik, z.B. in: Der Artist Nr.2631 vom 22.05.1936, S.594ff.

[571] Franz Joseph Adldinger (Ardisio): Betrachtungen über den Jazz – Eine Erwiderung und Klarstellung, in: Der Artist Nr.2634 vom 11.06.936, S.680f.

[572] Friedo Boitin: Betrachtungen über den Jazz! Eine präzisierte Klärung zu der Erwiderung Franz Joseph Adldingers (Ardisio), in: Der Artist Nr.2637 vom 02.07.1939, S.776

ten „Klarstellung der Klärung“ warnte Boitin eindringlich vor „Vergewaltigung“, „Verzerrung“, „Perversität“, „kalter Berechnung“, „Lug, Trug und Unnatur“, „Übelstände“ usw. und schien Ardisio zu warnen: „Der Sieg liegt in der Reinheit und Wahrheit! Wir werden siegen!“ Dieser dagegen hatte sich sehr sachlich und wenig kulturkämpferisch gegeben und so gezeigt, wie viel Auslegungspotential in der Beurteilung von Tanzmusik steckte.

„Die Musik“ als das amtliche Organ der NS-Kulturgemeinde hatte sich mit einem Artikel von Reinhold Sommer in die Frage der umstrittenen Besetzung der Unterhaltungskapellen eingeschaltet.[573] Stege zitierte daraus unter dem Hinweis auf die kulturpolitische Relevanz und die Übereinstimmung mit seiner Meinung.[574] Sommer hatte sich scharf gegen alle „amerikanischen Mätzchen“, gegen „Verzerrung“, „Gedudel und Gequietsche“ gewandt und dabei für den „reinen Ton“ ausgesprochen, ohne jedoch irgendein Instrument pauschal abzulehnen. Selbstverständlich sei der „feinem singende, schwingende Ton einer gutgespielten Geige“ nicht zu übertreffen, doch selbst das Schlagzeug könne „ein entzückend rhythmisierender Teufel“ sein, wenn es nicht „lärmend misshandelt“ werde. Die Position Sommers war erheblich weniger liberal als die musikalische Praxis des Jahres 1936 und wohl auch als der Tenor des „Artisten“, dennoch sah sich Stege in seinem Kurs bestätigt: Denn immerhin hatte sich Sommer mit allen Einschränkungen wenigstens gegen eine vollkommene Abkehr vom Instrumentarium und den Stilelementen moderner Tanzmusik ausgesprochen.
Doch Stege, dem selbsternannt „gewissenhaften Chronisten“, dem kompetenten Sucher nach der Zukunft der deutschen Tanzmusik, war es nicht verborgen geblieben, dass das kulturpolitische Klima härter geworden war und die „Missstimmung gegen den Jazz“ wuchs. So hatte der Stuttgarter „NS-Kurier“ ein kategorisches „Schluss mit der musikalischen Rassenschande“ gefordert,[575] das Stege nicht unkommentiert lassen konnte.[576] Pauschale Kritik sei leicht geübt, schwerer jedoch sei es, „praktische Vorschläge für das Gesicht der neuen deutschen Tanzmusik zu machen und Anregungen zu geben, die wirklich bahnbrechend neue Wege erschließen.“ Stege sprach dem Jazz die Qualität des „Einmaligen“ und absolut Neuen zu, die es ihm möglich gemacht hatte, das Publikum „fast ü-

[573] Reinhold Sommer: Gesellschaftstanz und Tanzmusik, in: Die Musik, Mai 1936, S.589
[574] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2636 vom 25.06.1936, S.741
[575] Keine musikalische Rassenschande, in: NS-Kurier vom 16.07.1936
[576] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2641 vom 29.07.1936, S.872f.

ber Nacht“ und „im Fluge“ zu gewinnen. Der Jazz sei „in einem großen Teil unseres Volkes verankert“, so dass eine „wirksame Bekämpfung“ nur mit einer ebenbürtigen Musik möglich sei, wenn diese die gleiche „aufrüttelnde Gewalt“ besitze. Stege warf sein Wissen und seine kulturpolitische Autorität in die Wagschale gegen plumpe Verbotsforderungen. Aus seiner Einsicht in die musikalische Praxis heraus und getragen vom Kampf für eine künstlerisch und sozial akzeptierte Unterhaltungsmusikerschaft beharrte Stege auf der Vision der „Veredelung des Jazz durch nationale Eigenheiten“, einen Weg, den Italien durch die Gründung sogenannter „Jazz-Zirkel“ bereits beschritten habe. In seiner „Forderung nach dem ‚nationalen Jazz'“ traf sich Stege mit der in der Berliner „Deutschen Allgemeinen Zeitung“ vertretenen Meinung Walter Bertens, der die Institutionalisierung einer speziellen „Jazz-Überwachungsstelle“ nach Vorbild des Prüfungsausschuss beim Rundfunk vorschlug, die auch redaktionell den nationalen Charakter in der deutschen Unterhaltungsmusik fördern sollte.[577]

Steges Ansichten über den nationalisierten „deutschen Jazz“, die er im Sommer 1936 auch ohne den Schutz des Pseudonym in der Berliner Zeitschrift „Der Westen“ dargelegt hatte, liefen Gefahr, allzu liberal ausgedeutet zu werden. Der „Neue Vorwärts“, Karlsbad, hatte Stege zitiert und daraus gedeutet, dass der Jazz in Deutschland wieder zu Ehren käme. Gegen eine derartige Unterstellung wehrte sich Stege in der Figur des Reinmar von Zweter aufs Heftigste und bezichtigte das „Karlsbader Hetzblatt“ „einer schamlosen Unterstellung und Verdrehung“ jener Ausführungen.[578] „Jazz“ und „Jazz“ sei „zweierlei“, um eine Restituierung des „Niggerjazzes“ gehe es bestimmt nicht, sondern um eine Befreiung des Jazz „von seiner internationalen Note“. Und wie zum Zeichen der Entschuldigung für ein solches Missverständnis beeilte sich Stege, mit der tschechoslowakischen „Deutschen Musiker-Zeitung“ eine radikale Anti-Jazz-Stimme zu zitieren, die es nicht verstehen konnte, warum man in Deutschland nicht komplett „tabula rasa“ mit der Jazzmusik mache.[579]

Nicht einmal grob herrschte theoretische Einigkeit, in welche Richtung sich die Unterhaltungsmusik klanglich und stilistisch entwickeln würde: Würde der Jazz „nationalisiert“ oder lag er bereits „in den letzten Zügen“ und war dabei, „eine

[577] Walter Berten: Tanz und Unterhaltungsmusik, in: DAZ, Berlin Nr.342 (1936), kommentiert von Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2645 vom 27.08.1936, S.1081f.

[578] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2648 vom 17.09.1936, S.1169f.

historische Figur“ zu werden, wie Erich Trapp ankündigte?[580] War es wirklich die richtige Zeit, einer Walzer-Renaissance zu huldigen? Hatte der Tanz noch Potential für die Zukunft? Lag die Rettung in der Volksmusik, dem Gemeinschaftssingen oder der „seriösen Instrumentalmusik“? Oder würden die technischen Innovationen ungeahnte musikalische Innovationen in Form einer „Ätherwellen-, Radioton- und Neobechstein-Musik“ bringen? Trapp fasste die suchende Ungewissheit zusammen: „Wir wissen nichts und wursteln uns erst mal durch den Alltag und hoffen, dass der neue Heiland kommt wie ein Meteor: unvorhergesehen und nicht von den gewiegtesten Astronomen errechenbar.“

4.2.7 „Swing“: „Modekrankheit“ oder „beschwingte“ Zukunft der deutschen Tanzmusik?

Erich Trapp, der Suchende nach dem musikalischen „neuen Heiland“,[581] überraschte Ende November 1936 mit „fachlich-sachlichen Erläuterungen“ zum Swing, denen die Schriftleitung der „Unterhaltungsmusik“ vorsichtshalber direkt ein Vorwort zur Seite gab, dass seine Ausführungen „nicht in allen Punkten“ ihrer Anschauung entsprächen.[582] Trapp glaubte nämlich, im Swing genau jenen „Heiland“ gefunden zu haben, und schien sich dabei zu wundern, dass die Verfechter des veredelten und verdeutschen Jazzstils wie Stege sich so kritisch gaben: „‚Swing-Musik’ ist eine von Gegnern des wilden Jazz geprägte und in allen englisch sprechenden Ländern aufgekommene Bezeichnung der neuen, nach langen Irrwegen endlich im Fahrwasser des guten Geschmacks angelangten Tanzmusik. (...) Swingmusik ist genau die Tanzmusik, die man sich in Deutschland erwünscht hat: gemäßigt, frei von Auswüchsen, heiter und zum Tanzen reizend.“
Seit Oktober 1936 nämlich hatte ein neuer Begriff seine erste Wahrnehmung im kulturpolitischen Kontext erfahren, der sehr bald in aller Munde sein sollte. „Wir brauchen einen beschwingten deutschen Tanz, der von den jazzmäßigen Verhottungen Abstand nimmt“, so hatte Stege Peter Raabe zitiert und dabei bereits auf

579 Musikalische Zeitfragen, in: Deutsche Musiker-Zeitung vom 01.09.1936. Die „Deutsche Musiker-Zeitung“ war das Organ des „Deutschen Musikerverbandes in der tschechoslowakische Republik“.
580 Erich Trapp: Götzendämmerung, in: Der Artist Nr.2645 vom 27.08.1936, S.1085f.
581 Ebd.
582 Erich Trapp: Fachlich-sachliche Erläuterungen des Begriffs Swing-Musik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2657 vom 20.11.1936, S.1467f.

den ungewollte Assoziation des Wortes „beschwingt“ hingewiesen:[583] „Da gibt es doch wieder einmal eine neue Jazzmethode, die sich ‚Swing' nennt. Swing – das ist eine englische Modekrankheit.“ Bei der eingehenden Beschäftigung mit jener neuen „Methode“ allerdings wurde es für Stege extrem schwer, eine übereilte pauschale Aburteilung des Swing zu begründen, da dieser international erfolgreiche Jazzstil doch gerade jene „Reinigung“ und „Veredlung“ des traditionellen Jazzidioms beinhaltete, der in ähnlicher Form auch ihm vorschwebte: „Eine Swing-Kapellen besteht aus fünf Mann, von denen jeder mehrere Instrumente bedient. Sie haben einen sozusagen ‚lyrisch getönten' Stil gefunden, der eine ‚kammermusikalische' Form des Jazz darstellt. Es ist beinahe eine ‚Verinnerlichung des Jazz' (...) ohne die Clownerien und Mätzchen des Jazzspiels.“ Trotz jenes sanft zugestandenen „Fortschritts“ und der „Verbesserung“ durch die neue „Vortragsart“ war besagter Swing jedoch leider keine deutsche, sondern eine amerikanische Erfindung, noch dazu unter Anleihen bei „Negern“, und er war keine nationale, sondern eine in höchstem Maße internationale Musik.

Für Stege bedeutete Swing zunächst nicht viel mehr als eine Modeerscheinung, ein neues reklamewirksames ausländisches Etikett, das lediglich um des Geldverdienens willen entstanden sei: „Ist es eines Deutschen würdig, sich in der Swing-Mode wiederum dem Auslandsgeschmack sklavisch zu unterwerfen? Ist die Reichsmusikkammer damit einverstanden, dass sich das Orchester einer führenden deutschen Schallplattenfirma ‚Swing-Orchester' nennt?“[584] Zugleich aber wirkte Stege eigenartig zerrissen: Ein Spielen in „Swing-Manier“ könne vielleicht tatsächlich positiv wirken, aber „jede gute und strebsame Jazzkapelle“ brauche jene Etikettierung nicht.

In der New Yorker Musikzeitschrift „The Metronome“[585] war Stege auf den Namen eines Mannes gestoßen, der für die deutsche Jazz-Szene vor, in und nach dem Zweiten Weltkrieg ein wichtige Rolle spielen sollte: Ein gewisser „Dietrich Schulz aus Magdeburg“, der für die Schallplattenfirma Brunswick arbeite, habe sich in den USA als Erneuerer des Jazz in Deutschland verkauft und entsprechend verkündet: „Ich bin stolz darauf, Deutschland zum Swing-Bewusstsein erweckt zu haben. Vor einigen Monaten war Swing allseits unbekannt, aber nun machen alle

[583] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2652 vom 15.10.1936, S.1290f.

[584] Gemeint ist Telefunken mit ihrer „Swing-Orchester“-Serie.

[585] Swing in Germany, in: The Metronome, August 1936

großen Schallplattenfirmen davon Gebrauch.“[586] Schulz’ Wortwahl („Feldzug für Swingmusik“, „erwecken“, „Bewusstsein“) war außerordentlich ungeschickt und klang für nationalsozialistische Ohren beinahe schon blasphemisch. Sofort war Stege zum Gegenangriff übergegangen, den er unter das satirische Motto stellte: „O deutsches Land, erwache flink und sei bewusst des Neger-Swing...“

Swing als adäquate neue deutsche Tanzmusik zu vertreten, kam einem Sakrileg gleich, denn unmöglich konnte der Ausdruck deutschen Kulturwollens inmitten der Aufbauphase des Dritten Reiches von außen importiert werden: „Niemand soll ungestraft versuchen, dem deutsche Volke irgendeinen fremden Unfug anzupreisen. Das deutsche Volk hat seine eigenen Kulturgüter, und es ist stark und schöpferisch genug, das, was es braucht, selbst zu schaffen.“, wurde der „Sirenengesang“ der Swing-Importeure, die den „verfeinerten“ Jazz als Zukunft der deutschen Unterhaltungsmusik anpriesen, aufs Schärfste attackiert.[587]

Dietrich Schulz-Köhn sah sich jetzt mit handfesten Drohungen konfrontiert, denen es an Deutlichkeit nicht mangelte: „Zunächst wollen wir dich einmal ‚erwecken’. Wetten, dass uns das gelingt? Die Bewegung dazu ist nämlich schon da, falls Du es noch nicht gemerkt haben solltest. Sie ist sogar augenblicklich in vollstem Schwung, lieber Dietrich. Sie verfügt über alle Mittel, die Du Dir nur denken kannst. Sie wird sich auch aus lauter Interesse für Dich und Deine Swing-Bewegung bestimmt nicht lumpen lassen, und so ein kleines SA-Swing-Kommando abstellen. (Hierüber ist Swing als Abkürzung für ‚Sie werden ins Nasse geworfen!’ zu verstehen. Militärisches Kommando: Eins-und-zwei-und-drei-Swing!).“[588] In dieser Art seien „brave SA-Männer“ bereits vor der Machtergreifung mit einer Kapelle „fremdsprachiger und krummnasiger Lausejungen“ verfahren, deren „Hottentottenspektakel“ ihren Unwillen erregt hatte. Als „wirksames Heilmittel“ gegen die „ganz Unentwegten“ empfahl dieser Artikel also schlicht Gewalt bzw. deren Androhung. Dem „undeutschen und fremdländischen Moderummel“ sollte ein Ende bereitet werden, entsprechend folgte der Appell an die Musiker, sich nicht als „Swing-Bands“ zu bezeichnen sowie an die Veranstalter, nicht nach „Swing-Bands“ zu verlangen. Dietrich Schulz-Köhn ließ sich von derar-

---

[586] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2653 vom 22.10.1936, S.1334f. Vermutlich hatte ein Vortragsabend der Brunswick im „Delphi“ mit Dietrich Schulz-Köhn als Referent den Stein ins Rollen gebracht. Vgl. Christian Kellersmann: Jazz in Deutschland von 1933-1945, Hamburg 1990, S.62

[587] WaS.: Deutsche Unterhaltungsmusiker oder Swing-Band-Harmonist? Eine ernste Mahnung an alle, die es angeht, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2654 vom 28.10.1936, S.1376ff.

[588] Ebd.

tigen Drohungen jedoch nicht einschüchtern, sondern setzte seine Arbeit für die Brunswick unverdrossen fort, für die er in den „Monatsnachträgen“ über die neuesten musikalischen Entwicklungen in den USA berichtete. Während des Krieges gab er als Besatzungsoffizier der Wehrmacht in Paris zusammen mit Hans Blüthner und Gerd P. Pick die Jazz-Fanpostille „Mitteilungen“ heraus, die heute als „wichtiges Dokument der geistigen Unabhängigkeit gegenüber den kulturpolitischen Bestrebungen im Dritten Reich“ gelten darf.[589]

Kumulierten im Swing nicht tatsächlich die Hoffnungen und Erwartungen auf einen gemäßigten, melodiösen, und dennoch zeitgemäß rhythmisierten Tanzmusikstils? Die bereits attackierten entscheidende Nachteile des Swings, seine Internationalität, seine Wurzeln in der anglo-amerikanischen Musikkultur und sein auf Reklamewirksamkeit abgestellter Name, versuchte Erich Trapp, der Euphorische, abzuschwächen: „Swing“ sei eine „alte englische Tempobezeichnung“ und entspreche „con anima“ bzw. „mit Elan“, wörtlich übersetzt hieße es „schwungvoll“. Eine Eindeutschung des Begriffes sei problematisch, da „Schwungmusik“ eher belustigend klinge. Auch andere „verdeutsche“ Begriffe wie „Schiebtanz“ oder „Wechselschrittler“ für Foxtrott hätten sich „niemals einbürgern“ können. Generell seien die aktuellen Gesellschaftstänze sicherlich nicht nur „deutsche Erfindungen“, sondern lediglich an „Geschmack und Temperament der deutschen Tänzer“ adaptiert, den Rhythmus eines amerikanischen Foxtrotts dürfe man aber nicht „vergewaltigen“, das Publikum habe genug Vergleichsmöglichkeiten und sei „durch ausländische Tonfilme, Radiosendungen und Schallplatten sehr gut im Bilde“, wie ein echter Foxtrott zu klingen habe. Man dürfe es Gastronomen und Schallplattenfirmen nicht übel nehmen, wenn sie den Begriff „Swing“ für Reklamezwecke benutzen, um damit auf ihre Güte hinzuweisen. Trapp meinte, die Gegner des Swings beruhigen zu können, denn unter dieser Bezeichnung werde sich keine „verkappte Neugeburt des negroiden Jazz einschleichen“, sondern endlich die in Deutschland lang ersehnte gemäßigte Form moderner Tanzmusik.
Mit diesen Ausführungen hatte sich Trapp gerade angesichts der ersten Hetzartikel sehr weit nach vorne gewagt und dabei eigentlich nur versucht, dass Evidente in den Vordergrund zu stellen: Machte es wirklich Sinn, jenes Angebot der internationalen Musikentwicklung aus „übertriebenem Nationalstolz“ brüsk auszu-

589 Bernd Hoffmann: Die Mitteilungen. Anmerkungen zur einer ‚verbotenen’ Fanpostille, in: Wolfram Knauer (Hrsg.): Jazz in Deutschland, Darmstadt 1996, S.93. Reproduktion einiger Ausgaben aus dem Jahr 1943 finden sich auf S.104-136.

schlagen, wenn hier doch eigentlich nur der auch in Deutschland wirkmächtige Trend zu mehr Melodie und gemäßigter Spielform in eine neue Genrebezeichnung gefasst worden war? Eine Adaption nicht-deutscher Tänze und Musikstile war doch bislang immer geglückt, warum sollte man sich nicht auch hier öffnen? Ein besonders interessanter Aspekt in Trapps Argumentation sind die eindrücklichen Hinweise auf die massenmediale Bedingtheit der Internationalität des Musikmarktes, von der man sich angesichts des Hollywood-Films, des grenzüberschreitenden Radioempfangs und der international verflochtenen Schallplattenkonzerne kaum mehr freimachen konnte.

Dass jener „fachlich-sachlichen" Stellungnahme Trapps eine entrüstete „sachlich-deutsche" aus der Feder des Autors, der bereits Dietrich Schulz-Köhn Gewalt angedroht hatte, folgen musste, war zu erwarten.[590] Wie könne man denn angesichts der deutschen Autarkiebestrebungen und der dezidierten nationalsozialistischen Frontstellung gegen jede Form der „Überfremdung" (zumal auf dem Gebiet der weltberühmten deutschen Musik!) „fremdländische Anleihen" rechtfertigen, wurde Trapp attackiert. Eine deutsche Kapelle habe es niemals nötig, sich „mit dem Nimbus eines magisch-fremd klingenden Namens" zu schmücken, denn die einzig wirklich „zugkräftigen Bezeichnungen" seien doch „Deutsche Tanzkapelle" oder „Deutsches Unterhaltungsorchester". Wozu sollte man also mit dem Begriff „Swing" hantieren und ausländische Musikstile nachahmen, wenn es die „deutsche Kapelle" ist, die den gewünschten deutschen Tanzmusikstil biete: „Also fort mit der Überfremdung und fort mit dem Swing. Her mit der Parole: Deutsche Kapelle!"

Auch Stege griff noch einmal den Trapp-Artikels auf und warnte dabei dringend „vor einer abermaligen künstlerischen Überfremdung der deutschen Tanzmusik": „Wenn gute Tanzmusik wirklich schon immer Swingmusik gewesen ist -, wozu brauchen wir denn dann überhaupt dieses hässliche Fremdwort in unseren Wortschatz aufzunehmen."[591] Swing sei, so habe die Thuriner Zeitschrift „Gazetta del popolo" festgestellt,[592] lediglich eine musikalische „Qualität", ein bestimmtes „Zeitmaß", eine spezielle „Vortragsart" und brauche daher, nur weil der Begriff „von den Geheimnissen fremder Länder umwittert" sei und damit dem deutschen

---

[590] WaS: Immer noch „Swing"? Eine sachlich-deutsche Stellungnahme, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2659 vom 03.12.1936, S.1557f.

[591] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2661 vom 17.12.1936, S.1603f.

[592] Stege zitierte hier: Alberto Rossi: Lo Swing, in: Gazetta del popolo vom 21.11.1936

Bedürfnis entgegenkomme, ausländische Wortformen bewundernd nachzubeten, keinesfalls in der deutschen Musikwelt akzeptiert zu werden.

Nichtsdestotrotz etablierten sich der Swing-Stil, das dazugehörige Vokabular und die entsprechenden Tänze immer weiter. Eine der erfolgreichsten Nummern der Revue „Ich bin verliebt“ von Victor Corzilius war die als „Parodie auf einen Modetanz“ geplante Szene „Wir tanzen Swingtime“. Stege, der sich von der Revue „ganz im amerikanischen Stil, mit tanzenden ‚Girls‘ (...) mit Steptänzen, Akrobatik, Klavierduos, mit berückenden Licht- und Farbwirkungen“ beeindruckt zeigte, gab zu Bedenken, dass jene „Parodie“ musikalisch „außerordentlich zugkräftig und einprägsam“ sei und so eher als „Propaganda für den Swing“ wirke.[593] Dabei entsprächen die in der Revue zu dieser Nummer gezeigten Tänze so „ganz und gar nicht“ dem deutschen Gesellschaftstanzideal. Mit einem energischen „Entrüstungsschrei“ des RAD-Organs „Arbeitsmann“ stellte Stege nun die extreme Gegenposition gegen jene importierte „Veitstanzkultur“ vor.[594] Stege bezog hier eine recht differenzierte Mittelposition, distanzierte sich ein Stückweit von den scharfen Angriffen, inzwischen akzeptierte er die „aufgelockerte, ‚beschwingte‘ Art des musikalischen Vortrags“ als einen Schritt in die richtige Richtung, doch zugleich bestand er auf eine Verurteilung des „unerhörten Missbrauchs“ jenes „ausländischen Schlagworts“ zu Reklamezwecken: „Es lebe der ‚Swing‘ als eine künstlerische Verbesserung des Vortragsstils – aber nieder mit dem Swing als Modeschrei und Modetorheit!“

Für andere zeigte sich das pejorative Element des Swings vordergründig im Tanz. Der Begriff „Swing“ entfernte sich nämlich im Laufe des Jahres 1937 von seiner ursprünglichen Bedeutung als Bezeichnung eines veredelten Jazzstils immer mehr zur Bezeichnung für einen „artfremden Tanz“.[595] Reinhold Sommer hatte diese Dimension der Bewegung mehr oder weniger exklusiv in den Vordergrund gestellt und scharf attackiert: „Nun wird uns von Amerika der Swing beschert, und es ist nicht zu leugnen, dass dieser Tanz in sämtlichen Beinen und Köpfen der europäischen Tänzer ‚swingt‘. Man tanzt ihn überall, und es ist nicht zuviel

[593] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2696 vom 19.08.1937, S.997f.

[594] Der „Arbeitsmann“ schrieb unter anderem: „Schluss mit dem Swing! Nach Jazz, Niggersongs, Charleston und Rumba kam die Veitstanzerziehung des Swing (...)“.

[595] Tatsächlich bezeichnet „Swing“ eine bestimmte Dynamik der Musikdarbietung, während der „Swing-Tanz“ dem „Lindy-Hop“ entsprach. Vgl. Kellersmann, S.14

gesagt, wenn man von einer Swingmanie spricht."[596] Die Essenz des Swings war für ihn der „allgemeine Wackelstil", den das „junge, gerade und aufstrebende Geschlecht" niemals tanzen könne, weil es „dem natürlichen deutschen Bewegungsempfinden" widerspräche, während „banale Melodien" und „geistlose Texte" nur der Untermalung des Tänzerischen dienten. Walzer, Rheinländer und Marsch, aber auch Foxtrott und Tango galten dem Berliner Gau-Obmann der Fachschaft Tanz in der Reichstheaterkammer (RTK) als akzeptiert, Wesensfremdes hingegen werde verschwinden oder vom deutschen Element „kultiviert", wobei ihm letzteres beim Swing als „unmöglich" erschien. Stege ging auf die Ausführungen Sommers nur recht knapp ein, doch vermisste er eine Erklärung dafür, wie die schnelle und begeisterte Aufnahme des Swings in Deutschland überhaupt möglich gewesen war.[597] Damit deutete Stege an, dass die gefällige musikalische Substanz und die erstaunlich schnelle und weite Verbreitung von Swingstil und Swingtanz ein rasches Verschwinden nicht wahrscheinlich machte. Anders als für Sommer kam für ihn eine „Eindeutschung" im Sinne einer Milderung des tänzerischen Ausdrucks eher in Frage,[598] schließlich war für Stege Swing ja nach wie vor nichts anderes als ein ungeliebtes Modewort für einen Stil, der seinen Bemühungen um einen veredelten nationalen Jazz nicht gänzlich fern lag. Dass er im Bezug auf den Swing jedoch vorsichtiger sein musste, zeigte ihm das „Schwarze Korps", nach dessen Auffassung nur die Juden eine Art von Musik herstellen könnte, „nach der man sich mit zurückgebogenem Oberkörper bäuchlings aneinanderpresst und sanft mitgrunzt oder sich wie lüsterne Homosexuelle in den Hüften wiegt".[599]

Ausdiskutiert war das Thema gerade in seiner Vielschichtigkeit (Modewort, gemäßigter Jazzstil oder undeutscher Tanz?) also noch lange nicht. Während sich das „Schwarze Korps" und die Fachschaft Tanz auf die Verurteilung des Swing-Tanzes konzentrierten, hatten die „Kasseler Neuesten Nachrichten" Ende 1937 zusammenfassend sogar wieder ein recht positives Resümee gezogen und den Swing in die ehrenwerten Bemühungen um eine gehobene Tanzmusik eingeordnet: „Als wesentlich erscheint uns, dass die Swing-Musik eine von den Gegnern des wilden Jazz geprägte und in allen englisch sprechenden Ländern aufgenommene Bezeichnung der neuen, nach langen Irrwegen endlich im Fahrwasser des

[596] Reinhold Sommer: Was ist mit dem Swing?, in: Berliner Nachtausgabe vom 11.09.1937
[597] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2701 vom 23.09.1937, S.1162f.
[598] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2702 vom 29.09.1937, S.1198ff.
[599] „Buhu, es ist zum Weinen", in: Das Schwarze Korps Nr.27 vom 25.11.1937

guten Geschmacks angelangten Tanzmusik sein soll."[600] Und tatsächlich stellte auch Stege noch einmal das Positive des Swing heraus: „Also ‚Hot' ist eine Entartungserscheinung des Jazz (...). Im ‚Hot' haben die letzten Auswüchse des Negertums Triumphe gefeiert. Der Gegensatz zum ‚Hot' ist der ‚Swing'. Auch dieses Schlagwort ist nicht schön und schützt nicht vor Übertreibungen. Bedeutet Hot ‚heiß', so ist Swing das ‚Beschwingte', das Tänzerische, die Rückkehr zur Melodie."[601]

Diese Ausführungen nun gaben Steges aktuelle Position zum Swing wieder, die in erster Linie von einem Kampf gegen das Wort und dessen etikettierende Nutzung geprägt war. Für ihn war der Swing nicht als fremder Jazzstil oder artfremder Tanz zu bekämpfen, sondern als „skrupellos" benutztes Schlagwort, als vermeidbarer Ausdruck „amerikanischer Geschäftstüchtigkeit".[602] Das, was man als „Swing" verkaufe, hätten gute deutsche Tanzkapellen schon gespielt, lange bevor der Name es nach Deutschland geschafft habe. Einer konsequenten Verdammung des Swing redete Stege aus dieser Erkenntnis heraus nicht das Wort.

Eine solche Position zu vertreten, wurde jedoch problematisch, als eine Bostoner Zeitung Ende 1938 feststellte, dass der sogenannte „Swing" eine Erfindung des jüdischen Kapellmeisters Benny Goodman[603] und eine „Mischung von primitivem sinnlichem und wildem Dschungelrhythmus mit jüdischem Gefühlsleben" sei.[604] Als „jüdische Erfindung" *musste* der Swing nun definitiv obsolet sein. Und noch problematischer wurde es, als „Swing" in ersten Anordnungen verboten wurde, und zwar als Tanz, zu dem die Kapellen musikalisch „Hot" spielten.[605] Stege schien verwirrt und verteidigte seine Position gegenüber dem Swing im Verständnis als „stilistischer Gegensatz" zu eben jenem „Hot", nicht ohne zu betonen, dass seine Zeitschrift „von jeher dem Swing ablehnend oder zumindest

---

[600] Kasseler Neueste Nachrichten vom 25.12.1937

[601] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2722 vom 17.02.1937, S.192ff.

[602] Fritz Stege: Vom Wert der Unterhaltungsmusik, erschien im März 1938 in mehreren deutschen Zeitungen. Stege zitierte sich selbst in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2727 vom 24.03.1938, S.364f.

[603] Benny Goodmans Carnegie-Hall-Konzert am 16. Januar 1938, bei dem die CBS mit bereits definitiv kommerziellem Interesse mitschnitt, gilt als das Ereignis, mit dem der Swing endgültig „gesellschaftsfähig" wurde. Davor (aber auch noch danach) hatte die Musik auch in den USA mit kleinbürgerlichem Misstrauen und harscher konservativer Kritik („kannibalische Rhythmusorgien", „Dornenpfad zur Hölle") zu kämpfen. Vgl. Klaus Kuhnke / Manfred Miller / Peter Schulze: Geschichte der Pop-Musik, Bd. 1 (bis 1947), Lilienthal/Bremen 1976, S.354ff.

[604] Fritz Stege zitierte aus einer deutschlandweit veröffentlichten Meldung, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2759 vom 03.11.1938, S.1440ff.

[605] Verbot von „Swing und Niggermusik" in Pommern, in: Pommersche Zeitung vom 06.11.1938

misstrauisch“ gegenübergestanden sei.[606] Gleichzeitig ließ er sich von Reinhold Sommer von der Fachschaft Tanz und von Sergeius Safronow vom Crescendo-Verlag bestätigen, dass es einen „Swing-Tanz“ nicht gebe und es sich dabei nur um ein Missverständnis handeln könne.[607]

Doch die Trennung in „Swing“ und „Hot“ war längst für obsolet erklärt worden, inzwischen galt den völkischen Hardlinern die „Hot- und Swing-Tanzschlagermusik“ eindeutig als Ausdruck „jüdischen Geistes“: „Und da nun einmal der Bolschewismus den Juden art- und ureigen ist, also Lebenszweck, so haben wir es hier mit einem jüdischen Rhythmus, also echt jüdischer Musik zu tun.“[608] Ein Pamphlet wie man es in der „Unterhaltungsmusik“ nur selten fand, konstruierte die Zusammenhänge zwischen Judentum, Bolschewismus, modernen Rhythmen und „geistiger Rassenschande“ in einer nahezu grotesken Art und Weise. Auffallend ist die Angst vor dem „Triebhaften“, vor einem Verlust an Haltung und Würde durch ausgelassene Bewegung und niedere Erregung: „Näher beleuchtet heißt ‚Hot und Swing’ nichts anderes als: heiß und schwingend, sich mit einem feurigen Temperament hin- und herbewegen, in allen möglichen grotesken Formen und Stellungen sich durcheinanderschütteln und zerren, bis das Blut aufgepeitscht und wild geworden, und man schließlich sinnverwirrend, in höchste Raserei geraten ist, ein Zustand, der stets für die eigene Person wie für seine Umgebung unabsehbare Gefahren in sich birgt.“ Der Autor schloss angesichts der zahllosen Missstände auf dem Gebiet der Tanzmusik mit Mahnungen an den „deutschen Musiker“, nicht länger als „ein Knecht im Solde Judas“ „entartete Kunst und geistigen Terror“ zu verbreiten, sowie an den „deutschen Musika-

[606] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2761 vom 18.11.1938, S.1506ff.

[607] Sommer widerspricht hier komplett seinen Ausführungen vom September 1937, als er den Swing definitiv als amerikanischen Tanz bezeichnet hatte. Reinhold Sommer: Was ist mit dem Swing?, in: Berliner Nachtausgabe vom 11.09.1937. Safronows „interessante“ Geschichte von der Entstehung des „Swing-Tanzes“ während der Olympiade 1936 verdient eine vollständige Wiedergabe: „Er [Safronow] war selbst Zeuge, wie zur Zeit der Olympiade die südamerikanischen Gäste der Berliner Tanzdielen ihre heimischen Tänze ausführten, darunter kubanische Tänze und Abarten des Carrioca. Das deutsche Publikum stand staunend dabei und wusste sich diese merkwürdigen Tänze nicht zu erklären, bis einige auf den Gedanken kamen, ach, das ist der neue Swing. Und dieser missverstandene Swing wurde in einer unvollkommenen Nachahmung der kubanischen Tänze bald beliebt und verbreitete sich blitzesschnell – wie eine Epidemie – in Deutschland. Drollig, dass der Ausländer den Swing-Tanz gar nicht kennt und völlig erstaunt ist, dass in Deutschland Swing getanzt wird, während er den Swing nur als eine Vortragsart ansieht.“

[608] H. Wolters: Bolschewismus als jüdischer Hot- und Swing-Rhythmus und seine Gefahren für das kulturschaffende Deutschland, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2764 vom 15.12.1938, S.1635

lienhändler und Verleger“, den „Betrug an der Volksseele und am Volksgut“ zu beenden.

4.2.8 Swingverbote und die Suche nach dem neuen deutschen Gesellschaftstanz

Der problematischen Suche nach dem neuen, deutschen, eigenständigen Unterhaltungsmusikstil entsprach die Unsicherheit, welche Gesellschaftstänze denn dem neuen Deutschland angemessen waren. „Moderne deutsche Tanzformen zum geselligen Zweck fehlen noch.“, so stellte Rolf Cunz im Sommer 1937 fest.[609] Walzer und Rheinländer stünden neben Foxtrott und Tango „in einer verdeutschten Form“, die „künstliche“ Schaffung eines „neuen deutschen Gesellschaftstanz“ könne nicht erzwungen werden, sondern werde sich aus der zukünftigen Verschmelzung von Volkstanz und Gesellschaftstanz entwickeln. Der vielfach attackierte Rumba tauchte hier nicht auf, allerdings auch nicht der Carioca, der als Mischung von Fox und Rumba inzwischen auch als relativ akzeptiert galt.[610]

Die inzwischen „klassisch“ gewordenen Gesellschaftstänze hatten eine erhebliche Resistenz gegenüber externen Veränderungsbestrebungen etabliert, so dass die immer wieder erfolgenden völkischen Angriffswellen kaum Beachtung fanden. Als Organ der NSKG hatte die „Die Musik“ im Sommer 1937 wieder eine umfassende Attacke „gegen den modernen Gesellschaftstanz“ lanciert, der in einem Ausmaß groteske Züge trug, dass Stege sich angesichts jenes Anachronismus an die Entrüstungsstürme des 19. Jahrhunderts gegen Walzer und Cancan erinnert fühlte.[611] Vor allem die großstadtfeindliche und sexualitätsfeindliche Attitüde reizte Stege zu ironischen Spitzen gegen die „völkische Tanzart“. Dass der Feldzug gegen die „Unmoral“ im Tanz sich nicht nur auf Deutschland beschränkte, zeigte ein humorvoller Seitenblick auf die „Schöpferische Liga für Musikfreunde“ in London und ihre Bemühungen um einen Nachweis des Zusammenhanges zwischen Swing-Tanz und „unmoralischem Handeln“.[612] Für Stege lag die Zukunft des Gesellschaftstanzes auf keinen Fall in der Wiedererweckung der „Tänze der Großeltern“: „Konter“ und „Kwadrille“ eigneten sich eher als Gesellschaftsspiel denn für

---

[609] Rolf Cunz: Wie sieht der neue deutsche Gesellschaftstanz aus, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2694 vom 05.08.1937

[610] Freiheitskampf (Dresden), zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2710 vom 25.11.1937, S.1437ff.

[611] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2698 vom 02.09.1937, S.1058f.

einen Einsatz auf modernem Tanzparkett.[613] Hier sorgte Stege für Rückendeckung auch seitens der Reichsjugendführung, der er einen wider eigenen Erwartens hohen Realitätssinn attestierte. Bannführer Stumme hatte auch dem „internationalen Tanz“ eine Berechtigung zugesprochen, während er sich „Reigentänze“ ebenfalls nicht in die Gaststätte wünschte.[614]

Während über die Akzeptanz von Foxtrott und Tango immer breiterer Konsens herrschte, galten die Kämpfe nun dem neuen „Swingtanz“. Denn die „Modemarotte“ Swing drohte Einzug in den deutschen Gesellschaftstanz zu halten, und schon waren Stimmen aus der Tanzlehrerschaft zu hören, den Swing als Tanz ins Programm aufzunehmen.[615] Davon berichtete Tanzspezialist Rolf Cunz und machte das Versagen bei der Schaffung eines neuen deutschen „Schwungtanzes“ dafür verantwortlich, dass der „Swingbazillus“ wirken könne. Die „Parkettseuche“ Swing entspräche „in keinster Weise dem deutschen Bewegungsideal“ und ließe sich – anders als Foxtrott und Tango – auch nicht „kultivieren“ und in den Kreis der Standard-Tänze aufnehmen, so hatte sich August Burger, Leiter der Reichsfachschaft „Tanz“ in der RTK geäußert.[616] In Filmen wie „Broadway-Melodie“ und „Zum Tanzen geboren“ sei der Swing „als Step“ in Erscheinung getreten und auf diesem Wege nach Deutschland gelangt. In technischer Perfektion auf der Leinwand geboten, habe der Swing seine Daseinsberechtigung, keinesfalls aber dürfe er einen „Freibrief für die groteskesten und tollsten Verrenkungen auf dem Tanzparkett“ liefern, da hierbei nur „krampfhaftes Schulterzucken und Gewackel mit sämtlichen Körperteilen“ herauskäme. Tatsächlich schienen amerikanische Musikfilme den entscheidenden Beitrag zum Bekanntwerden des Swingtanzes geleistet zu haben, so dass er im Laufe des Jahres 1937 „in praktisch allen großen und oft sogar mittleren Städten zu entdecken“ war.[617]

---

612 Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2702 vom 29.09.1937, S.1198ff.

613 Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2734 vom 12.05.1938, S.589ff. Stege machte sich hier auch über die „unglaublich beruhigende“ Verdeutschung von „Contre“ und „Quadrille“ lustig.

614 Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2758 vom 27.10.1938, S.1408ff. Stege hatte eine „grundsätzliche Ablehnung des heutigen Gesellschaftstanzes“ erwartet und formulierte vorsichtig überrascht: „Ich glaube aber dieser Unterredung [mit Stumme] den Eindruck entnommen zu haben, dass auch die Reichsjugendführung mit den tatsächlichen Gegebenheiten in höherem Maße rechnet, als es die Öffentlichkeit bisher wahrhaben wollte.“

615 Rolf Cunz: Ein Armutszeugnis des deutschen Tanzes? Swingbazillus infiziert Schwächlinge, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2702 vom 29.09.1937, S.1200

616 John Mayne: Auseinandersetzung mit einer „Parkettseuche“: Was ist Swing?, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2706 vom 28.10.1937, S.1316f.

617 Kater 1995, S.202f.

Entsprechend der Bemühung um „Haltung“ schienen bereits 1938 Swingtanz-Verbote in einigen Wehrmachtsteilen bestanden zu haben, von denen aber auch Stege nur „zufällig“ erfahren haben will.[618] Als „nachahmenswert“ empfahl der „SA-Mann“ individuelle Aktionen gegen „übertrieben“ Swing „aufführende“ Paare, die man mit Hilfe des Wirtes vor die Tür setzen lassen sollte. Das erste aktenkundige lokale Swingtanz-Verbot hatte der Polizeidirektor von Freiburg zum 1. Juni 1938 erlassen.[619] Swing sei eine aus den USA eingeführte „Tanzart“, so referierte Stege, die „dem deutschen Wesen artfremd“ sei und „Ärgernis“ errege, so dass „die Aufführung dieses Tanzes bei öffentlichen Tanzlustbarkeiten“ nun verboten sei.

Bereits einige Monate nachdem man in Freiburg gegen den Swing aktiv geworden war, startete Ende 1938 nun der Gauleiter von Pommern die nächste auf seinen Gau beschränkte Initiative, diesmal bezog sich die Anordnung aber auf einen erheblichen größeren Bereich, und stellte somit ein Novum dar, von dem sich auch Stege überrascht zeigte.[620] Zudem betraf das für den Jahresbeginn 1939 avisierte Verbot nicht mehr allein den sogenannten Swingtanz, sondern auch das entsprechende Spiel der Kapellen. Die musikalischen Kriterien bezogen sich weniger auf die Art von Musik, das „Was“, sondern in erster Linie auf die Ausführung, das „Wie“: Es ging gegen das „übermäßige Ziehen und Jaulen auf den Instrumenten“ und gegen jede Art von Bühnenshow wie Kostümierung und das „Aufstehen der Musiker während des Spielens“, wofür Jack Hylton das Vorbild geliefert hatte.[621] Damit verknüpft war der Aufruf zum möglichst weitgehenden Verzicht auf „ausländische Schlagermusik“ und die Front gegen „jaulende Musik, abgehackte Rhythmen und alles, was verniggert ist“. Scheinheilig schüttelte man innerhalb der Wirteschaft den Kopf, dass angesichts des „widerlichen Schauspiels der Swinghampelei und des ‚heißen’ Gedudels“ erst der Gauleiter hatte einschreiten müssen, anstatt dass die Gaststättenbesitzer selber aktiv geworden wären: „Die deutsche Gaststätte ist kein Sammelplatz für einen kleinen Kreis degenerierter Jünglinge.“, erboste sich zum Beispiel die „Deutsche Gaststätte“ und verwies darauf, dass individuellen Maßnahmen der Wirte wie das Anbringen von Schildern

[618] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2732 vom 28.04.1938, S.520ff.
[619] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2738 vom 09.06.1938, S.712f.
[620] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2761 vom 18.11.1938, S.1506ff.
[621] Pommersche Zeitung vom 06.11.1938

(„Swingtanz verboten“) wenn dann eher „aus weltanschaulichen Sicherheitsgründen“ ergriffen worden seien.[622]
Das Beispiel Pommern machte Schule: Aus Stuttgart meldete sich nun das Vergnügungsgewerbe mit der Aufforderung, „den Swing in ihren Betrieben zu verbieten“.[623] Der Musikstil spielte hier keine Rolle, sondern nur der „lommelige“, aus Amerika importierte „Tanzunsinn“. Jetzt folgten Franken und Thüringen[624] sowie Württemberg-Hohenzollern (durch einen Beschluss des Kaffeehaus- und Vergnügungsgewerbes) dem Vorbild Pommerns und erklärten den für „Nigger oder jüdische Plattfüße“ geschaffenen Tanz für obsolet.[625] Zeitzeugen betonen, dass derartige Tanzverbote meist ins Leere liefen, da die tatsächliche Verbreitung des Lindy-Hop im öffentlichen Raum keinesfalls so groß war, wie die Flut von Pamphleten und Verordnungen vermuten lässt.[626] In bestimmten Szene-Lokalen in einigen deutschen Großstädten – allen voran Berlin, Hamburg und Düsseldorf – war der wilde Swing-Tanz zu Hause, in den meisten renommierten Tanzpalästen, in anderen Städten und natürlich in der Provinz oder gar auf dem Land, stellten tänzerische Abweichungen eher die Ausnahme dar, während es dort erheblich dezenter und traditioneller zuging. Doch gerade hier ließen sich radikale, symbolträchtige Gegenmaßnahmen viel leichter lancieren als in den Metropolen der Vergnügungsindustrie und der Avantgarde.

4.2.9 Broadway und Hollywood: Vorbild oder Feinbild?

Gerade mit dem Hollywood-Film waren die USA recht offensichtlich in der Medienwelt und vor allem auch Musikwelt des Dritten Reiches präsent.[627] Amerikanische Stars hatten in Deutschland eine überraschend große Anhängerschaft und

---

[622] Die deutsche Gaststätte Nr.11/1938, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2768 vom 05.01.1939, S.3ff.

[623] Tanz ohne Swing, in: Stuttgarter Neues Tagblatt vom 24.11.1938

[624] Rheinische Landeszeitung vom 15.12.1938, zitiert nach: Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2768 vom 05.01.1939, S.3ff.

[625] Der Fremdenverkehr, zitiert nach: Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2768 vom 05.01.1939, S.3ff.

[626] Brief Erdmann Röhlig an den Autor vom 17.04.1999

[627] Dass besonders der Einfluss der im Film gehörten Musik beträchtlich war, zeigt zum Beispiel die Bemerkung von Frederick Hippmann: „Mit Ausnahme einiger weniger Schlagernummern aus in Deutschland erfolgreichen ausländischen Großfilmen verlangt kein Gast ausländische Musik.“, in: Berlin-Brandenburgische Gastwirtszeitung vom 25.09.1937

sogar eine visuelle Präsenz auf den Titeln diverser deutscher Zeitschriften;[628] sie wirkten als Vorbild und anspornende Konkurrenz für die deutsche Unterhaltungsbranche, passten gleichzeitig jedoch so gar nicht in das strenge Konzept einer völkischen Nationalkultur.

Musik- und Zeichentrickfilme waren die großen Publikumslieblinge der deutschen Kinobesucher – auch Goebbels, der von den „Broadway-Melody"-Filmen begeistert gewesen sein soll und der Hitler zu Weihnachten 1937 zwölf Micky-Maus-Filme schenkte,[629] teilte diese Präferenzen. Von der Popularität amerikanischer Filmmusik, wie sie in Spielfilmen wie zum Beispiel „Zum Tanzen geboren" (1936), „Shirley auf Welle 303" (1937), „Mal oben – mal unten" (1937) oder in Zeichentrickfilmen wie „Silly Symphonies" (1934), „Mickey Mouse", „Popeye der Seemann" oder „Betty Boob" in deutsche Kinos kam, war der Minister scheinbar alles andere als unbeeindruckt geblieben. So verwundert es nur wenig, dass er den Musikwissenschaftler und Experten für Filmmusik Johann Wolfgang Schottländer damit beauftragte, „amerikanische Filme auf ihren musikalischen Gehalt hin zu untersuchen", ein Forschungsvorhaben, in dem er bis Kriegsbeginn sogar vom Amt „Ahnenerbe" der SS unterstützt wurde.[630]

So wie auch Deutschland seine Position auf dem amerikanischen Filmmarkt relativ stabil halten konnte,[631] waren Hollywood-Filme in deutschen Kinos keine Seltenheit, auch wenn ihre Zahl von 64 im Jahr 1934 auf lediglich noch 20 zu Beginn des Krieges beinahe stetig fiel.[632] Filme mit jüdischen Regisseuren, Schauspielern, Autoren oder Komponisten blieben weitgehend tabu, an den ideologischen Grundfesten der Rassenlehre konnten auch amerikanische Filme nicht rütteln.

Musikthematik und Machart der Hollywood-Produktionen wirkten stilbildend und beeinflussten ganz klar auch die deutsche Filmindustrie, eine Tatsache, die zeit-

---

[628] Vgl. Hans-Dieter Schäfer: Das gespaltene Bewußtsein. Über deutsche Kultur und Lebenswirklichkeit 1933-1945, München 1981,S.130

[629] Tagebuch vom 22.12.1937. Zu diesem Thema auch: Carsten Laqua: Wie Micky unter die Nazis fiel. Walt Disney und Deutschland, Reinbek 1992

[630] Kater 1995, S.264. Zum „Ahnenerbe" in seinen Funktionen als Wehrforschungsstelle aber auch staatlich bezuschusste „Insel der Zuflucht" für Geistes- und Sozialwissenschaftler vgl. Michael H. Kater: Das „Ahnenerbe" der SS 1933-45. Ein Beitrag zur Kulturpolitik des Dritten Reiches, Stuttgart 1974

[631] 1939 liefen zum Beispiel 85 Filme in amerikanischen Kinos: Friedemann Beyer: Die Ufa-Stars im Dritten Reich. Frauen für Deutschland, München 1991, S.63

[632] Amerikanische Filme in Deutschland: 1934:64, 1935:41, 1936:28, 1937:39, 1938:35, 1939:20, 1940:5. Zahlen anhand der Jahrbücher der RFK, zitiert nach Philipp Gassert: Amerika im Dritten Reich. Ideologie, Propaganda und Volksmeinung 1933-1945, Stuttgart 1997, S.167

genössisch äußerst konträr diskutiert wurde. Dementsprechend fanden entsprechende deutsche Produktionen, wie zum Beispiel der Film „Und du mein Schatz fährst mit“ (1937), der sich musikalisch und choreographisch an erfolgreichen US-Filmmusicals wie „Broadway-Melodie of 1936“ orientierte, eine mitunter eklatant uneinheitliche Aufnahme in der Presse. Während der „Film-Kurier“ lobend die Musik und die tänzerischen Leistung von Marika Rökk hervorstrich,[633] wetterte Herbert Gerigk im Juli 1938 in „Die Musik“ gegen jenen Versuch, Hollywood zu adaptieren: „Abgelehnt wurde zunächst einmal der neue Rhythmus. Abgelehnt wurden: die sinnlose Anwendung der Synkope und vor allem der jüdisch industrialisierte Jahrmarktskram, der aufgepfropft wurde. Der Neger hat etwas, dessen Wurzeln im Abendland (bei den Angelsachsen) lag, mit Hilfe des Juden in einem tollen Dressurakt assimiliert. Es wurde zum Zerrbild, zur Fratze des Ursprünglichen. Abgelehnt wurde und wird schließlich alles, was einmal mit den typischen Kapellen negroider Haltung zusammenhing: das Saxophon, die gestopften Blasinstrumente, die Gliederverrenkungen der Spieler, der heisere, bellende Refraingesang usw. Wo ist die Lösung? Eine Auseinandersetzung wird kommen müssen, denn es wird heftig weitergejazzt!“[634]

Ungeachtet solcher (hinlänglich bekannten) Klischee-Attacken konnte die Sympathie mit den populären Produkten Amerikas mitunter aber sogar nationalsozialistisch begründet werden: „Wille, Glauben, Optimismus, Gemeinschaftsgeist und Humor schaffen den Erfolg: Ist das nicht ein Sinn dieser ‚Revue amerikanischen Lebens’, der auch uns geläufig ist?”, kommentierte das Filmprogramm die Thematik und den Schwung von „Broadway Melody of 1938“.[635] Der „Mythos Amerika” sollte von den Nationalsozialisten auf eine eigene Weise adaptiert werden: Die USA dienten gleichermaßen als Vorbild wie auch als Gegenbild: Es galt, besser als die von den Amerikanern gesetzten Standards zu sein und dabei gleichzeitig die deutsche „reaktionär-modernistische“ Lösung als die überlegene zu präsentieren.[636]

[633] Zu Marika Rökk: Robert Müller: Temperament und tempo. Marika Rökk und der deutsche Revuefilm, in: Thomas Koebner (Hrsg.): Idole des deutschen Films. Eine Galerie von Schlüsselfiguren, München 1997

[634] Herbert Gerigk, in: Die Musik, Juli 1938, S.680

[635] Kommentar zum Hollywood-Film „Broadway-Melody of 1938”, zitiert nach Michael Maas: Freizeitgestaltung und kulturelles Leben in Nürnberg 1930-1945. Eine Studie zu Alltag und Herrschaftsausübung im Nationalsozialismus, Nürnberg 1994, S.151

[636] Gassert, S.176ff.

Entsprechend hatte sich bis Ende der 1930er Jahre der Ton der publizistischen Präsenz der USA bereits gewandelt. Die 1935 noch gängigen eher launigen und staunenden Reportagen aus Übersee machten inzwischen einer Betonung des deutschen „anders-“ und „besser-“ Seins Platz. Der Bericht über „Musik in Neuyork“ vom Februar 1938 machte deutlich, um wie viel strenger inzwischen die Beurteilung des amerikanischen Musiklebens ausfiel.[637] Technische Brillanz und handwerkliches Geschick konnte keiner erfolgreichen amerikanischen Kapelle abgesprochen werden, die musikalischen Differenzen dagegen wurden bewusst betont: „Von Melodie konnte man in den seltensten Fällen sprechen. (...) Sonst nur Rhythmus, nacktester Rhythmus, mit einigen eingestreuten Tönen. Die Technik in der Musik feiert Orgien.“ Hinter derartigen Angriffen steckte mit Sicherheit ein gewisses Kalkül: Vor dem Zerrbild des Hypermodernen sollte die eigene umstrittene rhythmische Tanzmusik als der richtige Weg präsentiert werden und gleichzeitig von dem Vorwurf einer übermäßigen „Amerikanisierung“ entlastet werden. Von jenen „Auswüchsen“ war man in Europa und vor allem in Deutschland nämlich weit entfernt: „Aber für ein normales europäisches Ohr ist diese Art der ‚Musik’ Mord. Wie ich schon sagte: Rhythmus, Synkopen, lange Töne über verschiedene Tonstufen herübergezogen; Diskanttöne, Disharmonien, gequetscht klingende Töne aus gestopften Instrumenten; dazwischen der Mann am Schlagzeug mit seinen verschiedenen Arten von Instrumenten – es war ein wahrer Hexensabbath, der da auf meine armen Ohren niederprasselte. Kein Gefühl, keine Melodie in unserem Sinne. Am besten wohl definiert, wenn man sagt: nackteste brutale Geschäftsmoral in Rhythmus übertragen.“ Hier wurde auch eine überraschend klare Grenzziehung zwischen den „Auswüchsen“ der amerikanischen und der englischen Tanzmusik deutlich, die man sonst doch gewohnt war, in einem Atemzug zu hören. Die europäische Kultureinheit im von der britischen Appeasement-Politik geprägten Jahr 1938 beschwörend, stellte auch der „SA-Mann“ fest, dass gegen eine englische Tanzmusik „nichts einzuwenden“ sei, da sie „in Rhythmik, Melodik und Klang von einer gewissen Ruhe und stilvollen Einfachheit getragen“ sei, während die amerikanische „sich in lauter, wilder Gehetztheit und Überstiegenheit“ gefalle.[638]

---

[637] Max Blume: Musik in Neuyork, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2724 vom 03.03.1938, S.265f.

[638] SA-Mann, zitiert nach: Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2730 vom 14.04.1938, S.451

4.2.10 Wann ist endlich Schluss mit „Judenmusik“ und „Fremdtümelei“?

Die Frage des Mit- und Gegeneinanders von deutscher und ausländischer Unterhaltungsmusik, die diversen Stimmen für und wider den Konsum und die Aufführung von bzw. die Orientierung an ausländischen Musikstilen spitzten sich immer weiter zu. Stege hatte Anfang 1936 zu Bedenken gegeben, dass seit 1933 der Bedarf an ausländischer Musik in Deutschland „um mehr als fünf Prozent gestiegen“ sei und dass die Tantiemenbilanz 1935 immer noch zuungunsten des Reiches ausfalle.[639] Für den Rundfunk im Geschäftsjahr 1934/35 stellte Stege 57,96% deutscher Musik 20,6% ausländischer Musik gegenüber, während die restlichen 21,44% österreichische (also „beinahe deutsche“) Musik ausmachten. Trotz des offensichtlichen Mangels an „guter deutscher Unterhaltungsmusik“ appellierte er an die Musiker, wo es irgend möglich sei, auf ausländische Musik zu verzichten, und zitierte dazu Komponistenführer Graener: „Lieber eine Zeitlang minderwertige Musik, als sich dem ausländischen Einfluss beugen!“

Doch nicht nur der ausländische Musikimport bedrohte das deutsche Musikleben, viel schlimmer noch, da meist inhaltlich nicht ohne weiteres zu ergründen, empfand man die immer noch vorhandene (indirekte) Präsenz jüdischer Künstler. Jüdischen Musikern gehe jede Form „schöpferischer Autorität“ und Idealismus ab, stattdessen stünden „Geld oder billiger Geltungsdrang“ sowie „kommerzielle Witterung“ im Vordergrund – auf diese Weise hätten sie die Unterhaltungsmusik lange dominiert, hatte Julius Friedrich in einem Rückblick auf die Weimarer Zustände dargelegt.[640] Damit sollte nun endgültig Schluss sein: „Wir spielen alle gern eine klangvolle oder schmissige ausländische Nummer“, stellte Kapellmeister Erich Trapp klar, forderte jedoch, dass dabei unbedingt darauf zu achten sei, hier nicht jüdischen Verlagen „auf den Leim“ zu gehen: „Niemand hat etwas gegen gute und ehrliche Musik des Auslandes einzuwenden, aber Vorsicht! Immer erst genauestens die Rassezugehörigkeit der Verantwortlichen prüfen...“[641] Diese Warnung ernst nehmend, fanden sich immer wieder Hinweise auf die „rassische Zuverlässigkeit“ von Verlagen, schließlich listete die „Unterhaltungsmusik“ in einem Merkblatt auch die „Rassezugehörigkeit“ der Verlage, Filmhersteller und Filmverleiher im benachbarten Österreich auf, um Missgriffe in Zukunft zu ver-

[639] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Der Artist Nr.2619 vom 26.02.1936, S.224f.
[640] Julius Friedrich: Der Jude als Musikfabrikant, in: Die Musik, März 1936
[641] Erich Trapp: Programmsäuberung, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2652 vom 15.10.1936, S.1291f.

hindern.[642] Die „Deutschen Artistik“, das Mitteilungsblatt der Fachschaft Artistik in der RTK, trug mit einem eindringlichen Mahnappell das Seine zu diesem Bemühen bei: „Es muss immer wieder festgestellt werden, dass noch sehr häufig aus Gedankenlosigkeit und Sturheit in Varietés, Kabaretts und Tanzhäusern Musiken jüdischer Komponisten gespielt werden. Es ist nicht nur Pflicht jedes Musikers, Artisten und anderen Künstlers, darauf zu achten, dass ein derartiger Schlendrian verschwindet (...), sondern es ist auch eine selbstverständliche Pflicht aller Betriebsführer...“[643]

Dass jener „Kampf gegen die jüdische Musik“ in der praktischen Durchführung immer wieder mit Schwierigkeiten verbunden war, wurde meist dem unbelehrbaren Stammgast sowie den verantwortungslosen Betriebsführern der Gaststätten angerechnet. Doch auch auf anderen „Bühnen“ wurde die „Reinigung des Kunstlebens“ manchmal noch öffentlich konterkariert: Aus Bückeburg ging beispielsweise die empörte Meldung ein, dass das örtliche Lichtspielhaus den Film „Bomben auf Monte Carlo“ (1931)[644] trotz seiner zum Teil jüdischen Darsteller und seines jüdischen Komponisten nicht nur gezeigt habe, sondern dass die Tagespresse den Heymann-Schlagern („Das ist die Liebe der Matrosen“, „Jawoll, Herr Kapitän“, „Eine Nacht in Monte Carlo“, „Wenn der Wind weht über das Meer“, „Pontenero“) auch noch überschwängliches Lob gezollt habe.[645]

Die Vorstellung vom jüdischen „Zersetzungswerk“ war Teil einer verworrene verschwörungstheoretischen Sichtweise auf die Stellung „des Juden“ in Wirtschaft und Kultur:[646] Durch die „größten Schwindel- und Schiebemanöver“ hatte es „der Jude“ geschafft, Werte auf „internationalen Bankguthaben“ anzuhäufen, so dass er problemlos auch als „Wohltäter und Kulturförderer“ auftreten konnte.[647] Das Kulturleben geriet in jüdische Abhängigkeiten, die Zersetzung verdarb den „Volksgeschmack“, monopolartige Strukturen entstanden, in denen Juden dominierten und nur Juden verdienten: „Die jüdischen Agenten vermittelten den jüdi-

---

[642] Jüdische Filmbewirtschaftung. Ein Merkblatt, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2657 vom 20.11.1936, S.1470

[643] Spielt deutsche Musiken!, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2655 vom 05.11.1936, S.1410 Der Aufruf schien wenig gefruchtet zu haben, denn er wurde ziemlich genau ein Jahr später noch einmal im Kontext der „Kulturpolitischen Wochenschau“ wiederholt: Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2707 vom 04.11.1937, S.1345f.

[644] Regie: Hanns Schwarz, Uraufführung: 31.08.1931

[645] Carl Unterberg: Zweierlei Maß?, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2657 vom 20.11.1936, S.1470

[646] Sehr plastisch auch bei: Kurt Fervers: Berliner Salons. Die Geschichte einer großen Verschwörung, München 1940

schen Konzernen, Gesellschaften, Direktoren und Besitzern jüdische Kapellen bzw. Kapellen mit jüdischen Leitern. Die jüdischen Verleger brachten ihre jüdischen Schlager, und selbstverständlich wurden diese vorwiegend gespielt. Die Tantiemen wanderten in die Taschen der jüdischen Verleger, der jüdischen Textdichter und Komponisten." Ziel jener „kulturellen Zersetzung" war wiederum die wirtschaftliche Ausplünderung Deutschlands, der eine „geistige, charakterliche, gesellschaftliche, weltanschauliche und blutmäßige Zersetzung" vorausgehen sollte. Aufgrund dieser „Einsicht" in die Ziele und Mittel der Juden müsse es für jeden deutschen Kulturschaffenden, also auch den Kapellmeister, selbstverständlich sein, auch ohne ein explizites Verbot „jüdische Musik" zu meiden, die nicht nur besagter kulturellen Zersetzung Vorschub leiste, sondern auch durch Devisenabfluss das deutsche Volk wirtschaftlich schädige. Jene antisemitischen Ergüsse hatten Reichsfachschaftsleiter Karl Stietz so gut gefallen, dass er den gesamten Artikel – eingerahmt von seinen eigenen Angriffen gegen die Dominanz des Jüdischen in der Welt der Tanz- und Unterhaltungsmusik – noch einmal komplett wiedergab.[648] Stietz empfahl in diesem Zusammenhang auch Brückners „Juden-ABC", das „immerhin mit einiger Zuverlässigkeit über mehrere tausend Namen Aufschluss" gebe und nun in die dritte Auflage ginge,[649] und forderte die Entwicklung eines *individuellen* Antisemitismus: „Jeder Deutsche hat die Pflicht, sich in das Judenproblem zu vertiefen." Denn auch wenn das Spielen jüdischer Musik noch nicht per Gesetz verboten sei, so müsse die Front gegen jene Musik doch selbstverständlich bereits aus reiner Pflichterfüllung gegenüber der Volksgemeinschaft stehen.

Die sich verstärkten antisemitischen Attacken korrespondierten mit den seit Ende 1937 intensivierten Bemühungen, die Juden endgültig aus dem deutschen Wirtschaftsleben herauszudrängen, was unter anderem auch zu der bis Kriegsbeginn endgültig abgeschlossenen „Arisierung" jüdischer Musikverlage führte. Eine zentrale Rolle spielte hier Hans C. Sikorski, der als Treuhänder von Winklers Cautio

---

[647] W. S. Horst: Kapellenleiter, denkt daran!, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2666 vom 21.01.1937, S.66ff.

[648] Karl Stietz: Stärkt die Front – tut Eure Pflicht, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2709 vom 19.11.1937, S.1399ff.

[649] Obwohl mit Brückner befreundet sprach Stietz sicherlich nicht ohne Grund nur von „einiger Zuverlässigkeit", da Brückners Lexikon eine ganze Reihe von Fehlbeschuldigungen aufwies, die zu ständigen Widerrufen in der Presse führten. In der ersten Auflage (1935) waren mindestens 92 der 4.782 Einträge falsch, nicht wenig, wenn man bedenkt, welch einschneidende Folgen eine solche öffentliche Beschuldigung haben konnte. Brückner war inzwischen auch „innerhalb der Partei zur Zielschreibe des Spotts geworden". Kater 1995, S.88f.

Treuhand GmbH seit 1935 im Musikverlagswesen tätig geworden war. Im November 1938, nur ein Tag nach den Ausschreitungen der „Reichskristallnacht", hatte er den Benjamin-Musikverlag und damit auch den auf Schlager und Tanzmusik spezialisierten City-Verlag in Leipzig übernommen, außerdem die Firmen N. Simrock und D. Rather.[650]

Das Klima gegen „jüdische" und „artfremde" Musik war rauer geworden. Hatten Schallplattenbesprechungen aus der Feder Pfrötzschners durchaus auch ausländische Innovativität noch als vorbildhaft für deutsche Tanzmusiker anpreisen können, nutzte Rudolf Kockerols jetzt bestimmte Aufnahmen als Negativbeispiele: Auch er hatte sich vorgenommen, den deutschen Kapellen wegweisendes Studienmaterial in Schellackform zu empfehlen, gleichzeitig wollte er „aber auch (...) zeigen, wie man es nicht mehr machen sollte."[651] Gleich in der ersten Ausgabe seiner „Schallplattenecke" wies er auf eine Benny Goodman-Platte („Nitwit Serenade", „Bugle Call Rag") hin, „die genau das aufzeichnet, was wir nicht mehr hören wollen. Ein unmusikalisches Tohuwabohu."[652] Doch eine pauschale Verdammung war diese harte Aussage dennoch nicht, wenn er trotzdem die „solistischen Leistungen", vor allem die des Klarinettisten und des Posaunisten, würdigte.
Der „Zufluchtsort jüdischer Umtriebe" sei die Schallplatte, hier würden jüdische Komponisten immer noch auf Platte gebracht, und zwar im „Dämmerlicht des arischen Schlagschattens" eines deutschen Kapellmeisters, so hatte das „Schwarze Korps" in einem ausführlichen Artikel enthüllt,[653] dessen Lektüre Stege seinen Lesern unbedingt nahe legte und entsprechend zusammenfasste: „Im Verlauf der Ausführungen werden die internationalen Beziehungen der Schallplat-

---

[650] Darüber setzte Sikorski die Leser der „Unterhaltungsmusik" per Anzeige in Kenntnis und unterzeichnete demonstrativ mit „Heil Hitler!", in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2762 vom 24.11.1938, S.1549. Zum Thema Arisierung der Musikverlage vgl. Eric Levi: Music in the Third Reich, Basingstoke, 1994, S.156ff. Die Verlagsgruppe Hans Sikorski ist nach wie vor erfolgreich und führt Interpreten wie Hans Albers, Peter Alexander, Nat „King" Cole, Marlene Dietrich, Benjamino Gigli, Les Humphries Singers, Zarah Leander, Luciano Pavarotti, Freddy Quinn, Frank Sinatra, Heinz Rühmann, Caterina Valente usw. in ihrem Programm. Über die Verlagsgeschichte zwischen 1935 und 1945 schweigt man sich auf der Website aus. Die Rolle Hans C. Sikorskis bei der „Arisierung" der Musikverlage ist in jüngster Zeit erstmals sehr detailliert und aktenkundig untersucht worden: Sophie Fetthauer: Musikverlage im „Dritten Reich" und im Exil, Hamburg 2003, S.132-173

[651] Rudolf Kockerols: Die Schallplatte als Befruchtung und Anregung der deutschen Unterhaltungsmusik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2665 vom 14.01.1937, S.38

[652] Schallplattenecke, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2665 vom 14.01.1937, S.39

tenindustrie aufgedeckt, mit deren Hilfe der jüdische Import getarnt wird. Man stelle sich einmal diese unhaltbare Situation vor: der deutsche Musiker kämpft für eine gereinigte deutsche Kunst der Unterhaltung – und die Schallplattenindustrie hält noch immer ein Hintertürchen auf, durch das der Jude ins Musikleben hineinschlüpfen darf, um dem deutschen Musiker in den Rücken zu fallen! Juden, nichts als Juden in den Prospekten der Deutschen Grammophongesellschaft, der Kristallschallplatte usw."[654] Derartigen Angriffen in der Presse folgte am 17. Dezember 1937 eine an die Schallplattenindustrie adressierte RMVP-Anordnung, die nicht nur Neuaufnahmen von Werken jüdischer Komponisten oder jüdischer Interpreten verbot, sondern auch eine rückwirkende „Ausmerzung" verlangte.[655]

Tatsächlich hatte die deutsche Schallplattenindustrie auf den Trend zum Swing reagiert und gleich eine ganze Reihe neuer Labels am Markt platziert: Gloria (Lindström) und Imperial (Deutsche Crystalate) präsentierten Swing-Serien, ebenso Electrola, Columbia, Telefunken und vor allem Brunswick (Deutsche Grammophon),[656] deren „Monatsnachträge" ja bekanntlich Dietrich Schulz-Köhn verfasste und für die er das Motto „Brunswick – die Platte der Swing-Orchester" etabliert hatte.[657] Auf dem Höhepunkt dieser Entwicklung sorgte Lindström mit der „Odeon Swing-Music-Serie" (1938) für Furore, die laut Horst H. Lange „zu den besten geschlossenen Jazzplattensätzen" gehört.[658] Für diese Serie war in Deutschland bereits keine offene Werbung mehr gemacht worden, wobei sie bei großen Plattenläden zu erwerben war und vor allem in großen Mengen exportiert wurde. Lange urteilt, dass „die besten Jazzplatten Amerikas in Deutschland veröffentlicht wurden und dazu noch auf Pressungen, die denen des Auslands weit überlegen waren".[659] Die Produktion für das Ausland blieb ein festes Standbein der deutschen Plattenindustrie, die bis 1944 auch „unerwünschte" Aufnahmen ungehindert exportieren konnte, wobei ein privater Reimport nicht selten gewe-

---

653 „Buhu, es ist zum Weinen", in: Das Schwarze Korps Nr.27 vom 25.11.1937

654 Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2712 vom 09.12.1937, S.1474ff.

655 „Jetzt hat Drewes scharfe Erlasse an die Schallplattenindustrie herausgegeben. Es geht also auch ohne die Juristen." (Tagebuch vom 18.12.1937)

656 Ausführlich zur „Deutschen Grammophon": Sophie Fetthauer: Deutsche Grammophon. Geschichte eines Schallplattenunternehmens im „Dritten Reich", Hamburg 2000

657 Stephan Wuthe: Deutsche Swing-Serien, in: Fox auf 78, Heft 20/2001, S.77-81. Das Brunswick-Etikett verschwand 1939 aus den deutschen Plattenkatalogen, tauchte jedoch im März 1942 wiederum als Label der Deutschen Grammophon mit fast ausschließlich Swingtiteln auf. Lange 1966, S.110

658 Lange 1966, S.87f.

sen zu sein schien und an der Grenze beschlagnahmte Platten mitunter sogar auf den Plattentellern des deutschen Rundfunks landeten.[660] Im Krieg konnte das Reich mit den größten Schallplattenfabriken des Kontinents ein riesiges Gebiet beliefern, ohne sich den Absatzmarkt mit Großbritannien teilen zu müssen.

Trotz des verstärkten Vorgehens gegen ausländische Musik, behielten die Stars der Szene ihren Status als Publikumsmagnet: Als Jack Hylton, nach wie vor eine der internationalen Größen des symphonischen Jazz, in der für ihre internationalen Engagements bekannt Berliner „Scala“[661] Anfang 1937 sein Publikum begeisterte, hielt man sich mit Anfeindungen noch weitgehend zurück. Im Programmheft der „Scala“ hatte Eduard Duisberg stattdessen sogar einige Spitzen gegen „blutleere Ideologen, falsche Pathetiker und sonstige Gegenwartsfremde“ platzieren können und den Jazz als „Ausdruck des Zeitgeistes“ und „logische Konsequenz auf musikalischem Gebiet“ gepriesen. Auch der Großteil der deutschen Journalisten zeigte sich von Hyltons Virtuosität beeindruckt, selbst für den Presseball des Reichsverbandes der Deutschen Presse war seine Kapelle engagiert worden, wie Stege kopfschüttelnd berichtete.[662] Lediglich der „Westdeutsche Beobachter“ beharrte auf der Inkompatibilität zwischen jazzmäßigem Rhythmus und deutschem „blutmäßigen Empfinden“.[663]

Vorzeige-Kapellmeister Hippmann versuchte zu vermitteln und warb um Verständnis und praxisgerechte Umsetzung der Bemühungen um einen Verzicht auf ausländische Tanzmusik. Ähnlich wie Göring den Vierjahresplan nicht unter das Motto „Bekämpft die Ausländer!“ sondern „Denkt an Deutschland!“ gestellt habe, ginge es nun auch für die Kapellmeister darum, nicht komplett auf ausländische Titel zu verzichten, sondern lediglich um ein Maßhalten bemüht zu sein.[664] Der „Anglo-Amerikaner“ verstehe etwas vom Foxtrott und man dürfe derartige Musik

---

659 Lange 1997, S.400

660 „Dr. Pauli gibt davon Kenntnis, dass nach den von ihm getroffenen Feststellungen häufig Schallplatten aus dem Ausland, die von Soldaten aus besetzten Gebieten mitgebracht werden, an der Grenze beschlagnahmt und dann ohne irgendwelche Prüfung im Rundfunk verwendet werden.“ Protokoll der Sitzung vom 18.11.1942, BA R55 /696, 89f.

661 Im Mai 1937 attackierte der „Stürmer“ das international ausgerichtete Konzept der „Scala“ aufs Heftigste und ging gegen Otto Stenzel, der dort das Amt des Musikdirektors innehatte, und vor allem den politisch schwer vorbelasteten Arrangeur Richard Mohaupt vor.

662 Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2672 vom 04.03.1937, S.237ff.

663 Jack Hylton und der Jazz, in: Westdeutscher Beobachter vom 23.02.1937

664 Frederik Hippmann: Ausländische Tanzmusik – eine Mahnung!, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2676 vom 01.04.1937, S.371f.

auch durchaus schätzen, dabei jedoch nie vergessen, dass das Verhältnis zwischen Musikimport und –export zukünftig nicht mehr so deutlich zuungunsten Deutschlands ausfallen dürfe: „Liebe zur ausländischen Musik, aber heißeste Leidenschaft für unsere gute, deutsche Musik, so ungefähr 100 zu 25 Prozent, das gehört zum Vierjahresplan, und nur das ist gut für Euer Wohl!“ Das scheinbar kaum umsetzbare Verhältnis „eins zu vier“ schwächte Hippmann im Laufe des Jahres auf ein bescheideneres „eins zu drei“ ab, ohne dabei den kämpferischen (und dennoch pragmatischen) Grundgedanken zu verlieren: „Beim Betreten vieler Tanzlokale z.B. kann man sich des Gefühls nicht erwehren, sich Anno 1930 oder in Amerika zu befinden! – Ein ausländischer Tanz nach dem anderen wird von der Kapelle heruntergerasselt, und es hört einfach nicht mehr auf!“[665] Mit der Begründung des Direktors, das Publikum wünsche es so, dürfe man sich nicht zufrieden geben, der Gast verlange zwar „gute, erstklassige Tanzmusik”, aber nicht ständig ausländische Musik: „Wir machen jetzt drei Teile deutsch, einen Teil Ausland!“, mit der Verfolgung dieses Aufrufes handele man als Deutscher und leiste auch in wirtschaftlicher Hinsicht einen wichtigen Dienst.

In dem Maße wie die begriffliche Eindeutschung auch in anderen Lebensbereichen verstärkt vorangetrieben wurde,[666] sollte es auch den noch verbliebenen englischen Fachbezeichnungen in der Tanzmusikwelt an den Kragen gehen: „Drummer“ bedeute dasselbe wie „Schlagzeuger“, so dass es keine Notwenigkeit für eine „Nachäffung“ gebe und jene Bezeichnung unbedingt „ausgemerzt“ werden müsse, machte zum Beispiel Gizycki unmissverständlich klar.[667] Dieser Forderung schloss sich in aller Schärfe auch Musikschriftsteller und Kapellemeister Franz Götzfried an, der zukünftig als regelmäßiger Kommentator der völkischen Rechten auftreten sollte. Die Stellungnahmen gegen englische Fachbezeichnungen trügen bereits erste Früchte, er sei froh, so noch einmal knapp „einer Fremdwort-Psychose entronnen zu sein“, die bereits die tollsten „Break-, Hot-, Jazz-, Rumba-, Step-, Slap-, String-, Swing-, Sweet-, Styl-Blüten“ getrieben ha-

---

[665] Christian Frederick Hippmann: in: Berlin-Brandenburgische Gastwirtszeitung vom 25.09.1937

[666] Auch das war eine Entwicklung, die nicht erst die Nationalsozialisten auf die Agenda gesetzt hatten. Der Allgemeine Deutsche Sprachverein bemühte sich darum bereits seit 1885. 1918 war das „Verdeutschungs-Wörterbuch“ von Otto Sarrazin bereits in fünfter Auflage erschienen.

[667] Arthur von Gizycki (Arkadjew): Die „Drummer-Dämmerung, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2680 vom 28.04.1937, S.494

be.[668] Auch Stege stellte sich hinter die Absage an das englische Fachvokabular, „Jazz“ und „Swing“ seien ja tatsächlich bereits in den deutschen Sprachgebrauch übernommen worden, generell sei zu beobachten, wie deutsche Orchester ihre „deutsche Wesensart“ zugunsten ausländischer Moden verleugneten.[669]
Mit Rückschlägen in den kulturpolitischen Bemühungen musste tatsächlich immer noch ständig gerechnet werden: So berichtete Stege von skandalösen Werbeanzeigen („Je heißer der Sommer, desto heißer die Tanzmusik“ oder „Das kulturtragende National-Stimmungsduo empfiehlt sich für heiße Sommermusik“), verantwortungslosen Gaststättenbesitzern („..., dass er ‚auf deutsche Tanzmusik pfeift und englische Hotmusik verlangt'“), exotischen Tänzen („sogar noch den typischen Rumba-Lärm“) und einer immer noch präsenten Bühnenschau („unter lächerlichen Faxen“).[670] Erheblich aggressiver lesen sich jedoch die Angriffe Götzfrieds gegen die immer noch zahlreichen Verfehlungen der Jünger „einer artfremden ‚Pseudokunst', die in ihrer selbstüberheblichen Arroganz glauben, sich über alle Gesetze völkisch und rassisch bedingter Grundhaltung hinwegsetzen zu können“.[671] Götzfried verwehrte sich gegen den Vorwurf, „altmodisch“ zu sein, er verschließe sich auch nicht gegen den „rhythmischen Schwung moderner Tanzmusik“, ja ziehe einen guten Foxtrott meist dem Rheinländer vor, doch die „lächerliche Nachäfferei alles Ausländischen“ und die „Überbleibsel jener perversen, von den Juden eingeführten Jazz- und Hotmusik“ seien ihm unerträglich.
Der „Geschmack des Publikums“, das exklusiv vom Geschäftlichen begründete Diktat des Betriebsführers, das Modehafte der Forderung nach „englisch-jüdischem Gestammel“ – auf derartige Erscheinungen habe der Führer in seiner Rede zur Eröffnung des Hauses der deutschen Kunst in München eine klare Antwort gegeben, die Karl Hösterey entsprechend in den musikalischen Kontext stellte: „Wir werden von jetzt ab einen unerbittlichen Säuberungskrieg führen gegen die letzten Elemente unserer Kulturzersetzung.“[672]

---

[668] Franz Götzfried: Der berufstechnische Wortschatz des deutschen Unterhaltungsmusikers – kritisch betrachtet, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2693 vom 28.07.1937, S.829f.
[669] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2693 vom 28.07.1937, S.831f.
[670] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2687 vom 17.06.1937, S.683f.
[671] Franz Götzfried: Der berufstechnische Wortschatz des deutschen Unterhaltungsmusikers – kritisch betrachtet, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2693 vom 28.07.1937, S.829f.
[672] Karl Hösterey: In diesen Tagen, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2694 vom 05.08.1937, S.879f.

4.2.11 Reinigung des Musiklebens per Zensurverordnung

Nachdem die Selbstreinigung der Unterhaltungsmusikwelt trotz diverser Appelle an das persönliche Pflichtbewusstsein und individuelle Verantwortungsgefühl nicht zur vollen Zufriedenheit erfolgt war, sollten die verbliebenen Missstände im Bezug auf ausländischen Musikimport nun kraft Paragraphen beseitigt werden. Entsprechend verfügte die zum Jahreswechsel 1937/38 erlassene „Anordnung über unerwünschte und schädliche Musik“ die institutionalisierte Kontrolle sämtlicher in Deutschland zum Vertrieb anstehenden ausländischen Musik durch die RMPS.[673] Die Erklärung eines Stückes als „unerwünscht und schädlich“ zog ein Verbot des Notenvertriebs nach sich, nicht jedoch den Verbot des Notendrucks und der Aufführung des Werkes. Um ein Umschiffen von Vertriebsverboten zu verhindern, wurde gleichzeitig das öffentliche Musizieren aus Freiexemplaren untersagt und deren maximale Auflage generell auf 600 Exemplare beschränkt.

Götzfried hieß die Maßnahmen als wichtig und wegweisend willkommen und nannte sie eine „moralische Ohrfeige“ und eine „letzte Mahnung“ für diejenigen „Elemente“ in der Unterhaltungsmusikerschaft, die sich schon viel zu lange mit einiger Sturheit kulturpolitischen Maßnahmen entgegengestellt hätten.[674] Zusätzlich habe Paul Graener klargemacht, dass auf der Grundlage dieser Verordnung „auch die Veröffentlichung unerwünschter Machwerke deutscher Komponisten“ unterbunden werden würde, was dem rechtschaffenden Musiker die Durchführung seiner „ideellen Aufgaben“ erheblich erleichtern werde, während die „judenseligen Fachkollegen“ nun ganz immense Probleme mit ihren „Judenpotpourris“ bekämen.

Ein nicht zu kleiner Teil der Unterhaltungsmusikerschaft und ihrer Arbeitgeber in den Unterhaltungsbetrieben hatten sich doch in erstaunlichem Maße unbeeindruckt gegenüber den Forderungen der kulturpolitischen Instanzen gezeigt. Dahinter steckte eine in der Regel recht unreflektierte Renitenz, eine gewisse Gleichgültigkeit, die kaum in irgendeiner Form als wirkliche Widerständigkeit gewertet werden kann. Jenes Verhalten begründete sich in einem breiten Desinteresse an kulturpolitischer Aufklärung und weltanschaulicher Schulung sowie einer Unwilligkeit, an entsprechenden Veranstaltungen der Partei oder der musikpoliti-

[673] Völkischer Beobachter vom 19.12.1937, abgedruckt auch in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2718 vom 20.01.1938, S.72

[674] Franz Götzfried: Wieder ein Schritt vorwärts! Kulturpolitische Folgerungen, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2721 vom 10.02.1938, S.155f.

schen Institutionen teilzunehmen, was sich nicht zuletzt auch mit arbeitszeitspezifischen Gründen rechtfertigen ließ.
Offizielle Aktionen für eine regelmäßige Lektüre von Tages- und Fachzeitschriften sowie der spezifischen Literatur sollten das Gespür der Musiker für zeitpolitische Forderungen schärfen und gleichzeitig die beliebte Möglichkeit zur Berufung auf eine Unkenntnis der aktuellen Diskussions- und Gesetzeslage verhindern. Zum Thema „Juden in der Unterhaltungsmusik" lancierte man entsprechend der breit anlaufenden antisemitischen Aktionen und den Bemühungen um eine „Entjudung" des Kulturlebens[675] eine Artikelreihe, die im Vorfeld des „Nichtarier-Verbotes in Kunst und Musik" vom April 1938 den Musiker mit Namen und Informationen zur „Judenfrage in der Musik" versorgen sollte.[676] Für Swing-Fans stellte dieses Verbot eine deutlich spürbare Maßnahme dar, war es nun doch erheblich schwieriger geworden, bestimmte Platten (zum Beispiel von Benny Goodman) überhaupt noch zu bekommen.[677]
In der „Unterhaltungsmusik" tat sich neben Schmidt, selbsternannter Spezialist für das Thema „Juden in der Unterhaltungsmusik", und dem schon bekannten Götzfried besonders Herrock als radikaler Antisemit hervor, der immer wieder an das „deutsche Volksempfinden" im „steten und unermüdlichen Kampf gegen den Weltfeind Alljuda" appellierte und dabei nicht vor Angriffen auf die „naiven Seelen", die für eine Trennung von Kunst und Politik seien, sowie vor Drohungen gegen die verbliebenen auszumerzenden „Schädlinge" in den eigenen Reihen zurückschreckte.[678] Seine scharfen Worte gegen das Judentum als den „Todfeind" des deutschen Volkes und den „Vergifter" der Welt standen im Zusammenhang mit der zunehmend offenen antisemitischen Agitation und öffentliche Ausgrenzung der jüdischen Bevölkerung am Vorabend des Fanals der Reichspogromnacht im November 1938. Es galt, ein Klima der Intoleranz weiter anzuheizen, das im privaten Bereich noch oft hinter den Forderungen der Rassepolitiker zurückgeblieben war. Herrock zeigte den Kampf in seiner totalitären Gesamtheit und

[675] „Entjudungsaktion RKK planmäßig fortgesetzt. Nur in der Reichsmusikkammer geht es nicht recht vorwärts. Ich werde da die Störungen beseitigen." (Tagebuch vom 13.01.1938). „Entjudung der RKK geht planmäßig weiter. Große Schwierigkeiten bei der Musikkammer." (Tagebuch vom 09.02.1938). „Entjdung Kulturkammer schreitet voran. Nur in der Musikkammer noch Widerstände. Die aber breche ich." (18.05.1938)

[676] Die Reihe startete mit: Lothar H. B. Schmidt: Die Juden in der Unterhaltungsmusik. Kulturgeschichtlicher Abriss, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2724 vom 03.03.1938, S.261f.

[677] Graeff / Haas, S.29

[678] Herrock: Bolschewismus ohne Maske – Die Legende vom anständigen Juden und die deutsche Unterhaltungsmusik!, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2748 vom 18.08.1938, S.1091f.

markierte die Aufgaben seines Berufsstandes darin. Dass im Unterhaltungsgewerbe immer noch ein offenkundiger Mangel an Konsequenz herrschte, ergibt sich aus dem Katalog von Herrocks Forderungen: „Genau so, wie es für jeden Deutschen selbstverständlich sein muss, nicht beim Juden zu kaufen, genauso darf es keinen Musiker mehr geben, der ein jüdisches Musikstück spielt, keinen Betriebsführer, der überhaupt duldet, dass in seinem Hause ein solches gespielt wird und keinen Gast, der sich jüdische Musik bieten lässt. Ebenso wünschen wir aber auch in Deutschland keinen Film mehr zu sehen mit einem jüdischen Darsteller, mit jüdischer Musik, oder überhaupt irgendwelcher jüdischer Zutat; wir wollen keine jüdischen Schallplatten mehr, weder hören, noch irgendwo zum Verkauf angeboten sehen! (...) Wir wollen auch keinen Musiker mehr finden, der so charakterlos ist, bei solchen Dingen mitzuwirken und sich irgendwie rausredet. (...) Schluss mit allen Halbheiten, Kampf allem jüdischen Wesen, bis zur endgültigen Vernichtung des Einflusses auf unser Kulturleben."

Ein Mehr an kulturpolitischer Konsequenz und ein Weniger an „Entweder-Oder" erwartete man sich von der klaren Trennung der Arbeitsbereiche von Ministerium und Kammern. Die eindeutige musikpolitische Definitionsmacht sollte seit April 1938 dementsprechend bei der Abteilung X (Musik) des RMVP liegen, während sich die RMK exklusiv um die berufsständischen Aufgaben zu kümmern hatte.[679] Faktisch bedeutete diese „Neuordnung des kulturpolitischen Lebens" den Abschluss einer Machtverschiebung zugunsten des Goebbels-Ministeriums und eine Degradierung der RMK zum ausführenden Organ, die bereits 1935 mit der Einsetzung Hans Hinkels als zwischen RKK und RMVP vermittelnder „Reichskulturwalter" begonnen und mit der Etablierung einer starken Musikabteilung unter Heinz Drewes 1936/37 fortgesetzt worden war.[680] Zwischen den Spitzen von RMK und ministerieller Musikabteilung hatte Goebbels immer wieder vermittelnd eingreifen müssen,[681] nachdem Drewes den für seine Querköpfigkeit bekannten Dirigenten mehrfach wegen angeblicher „Atonalität" denunziert hatte,[682] dabei es

[679] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2731 vom 21.04.1938, S.488ff.

[680] „Ich stärke Drewes den Rücken der Kammer gegenüber. Das Ministerium hat die Führung, die Kammer die Durchführung. So nur geht das." (Tagebuch vom 21.09.1937). Vgl. auch Erich Levi 1994, S.32

[681] „Er [Raabe] will allein regieren. Bezeichnet mich als wohlmeinenden Dilettanten. Drewes hat ihn nicht klug behandelt. Er droht mit Rücktritt. Aber ich besänftige ihn wieder. (...) Er muss sich mit Drewes vertragen." (Tagebuch vom 09.10.1937)

[682] „Ich höre die Proben von entarteter Musik, die Drewes gegen Raabe vorlegt. Aber das ist Unfug." (Tagebuch vom 22.10.1937)

aber scheinbar vor allem auf den Posten des Musikkammerpräsidenten abgesehen hatte.[683]

Dass die beiden Paragraphen der „Anordnung über unerwünschte und schädliche Musik“ vom Dezember 1937 nicht der Weisheit letzter Schluss waren und „demnächst eine Ergänzung erfahren“ würden, darauf wies im Herbst 1938 Leo Ritter, Direktor der Stagma hin.[684] Es sei geplant, zukünftig den Vertrieb und die Aufführung von Musik uneingeschränkt zuzulassen, um dann erst bei wirklichem Bedarf einzuschreiten. Eine aufwändige Nachzensur der Musikdistribution hatte sich also als wenig sinnvoll erwiesen und gleichzeitig wohl die Kapazitäten der neu geschaffenen RMPS überstiegen. Außerdem hatte sich die Anordnung ursprünglich ja auch nur auf ausländische Musik bezogen und war von Graener lediglich breiter ausgelegt worden. Ähnlich wie auf dem Gebiet der Filmzensur sollte es künftig verstärkt darum gehen, unter Nutzung der privatwirtschaftlichen Mechanismen und Druckmittel mit dem Verantwortungsbewusstsein der Verleger und Komponisten zu arbeiten, ihnen gleichzeitig aber mit der Androhung eines Platzes auf dem Index die Entscheidung zu „erleichtern“.
Dass der Umstieg auf ein Listensystem angedacht war, zeigte die erste Veröffentlichung unerwünschter Musik durch das RMVP. Sie datierte auf den 1. September 1938 und enthielt neben neun Einzeltiteln amerikanischer Stücke (unter anderem „Bei mir bist du schön”) auch Friedrich Holländers Filmmusik zu „Die Dschungelprinzessin“ sowie das komplette Verbot für Irving Berlin und der Künstlergemeinschaft Yvan Allouche / Roger Sarbib.[685] Das Hauptkriterium für die Auswahl schien hier in erster Linie die Religionszugehörigkeit von Komponisten und Textern gewesen zu sein und fügte sich so in den Trend zu einem aggressiver werdenden Antisemitismus ein, zu dem auch eine endgültige Verdrängung

[683] „Ich ermahne Drewes zum Frieden mit Raabe. Er möchte gern an dessen Stelle. Aber das gibt es nicht.“ (Tagebuch vom 29.01.1938)

[684] Rede Leo Ritters auf dem Stockholmer Urheberrechtskongress, abgedruckt in den „Stagma-Nachrichten“ Nr.14/1938, zitiert und kommentiert von Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2753 vom 22.09.1938, S.1256ff.

[685] „Der Reichsminister für Volksaufklärung und Propaganda veröffentlicht: Unerwünschte Musik. Die nachstehend verzeichneten Werke, die von der Reichsmusikprüfstelle für unerwünscht erklärt worden sind, dürfen in Deutschland weder vertrieben noch öffentlich aufgeführt werden.“, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2751 vom 08.09.1938, S.1187

der Juden aus dem öffentlichen Raum gehörte,[686] der sich schließlich im generellen Verbot eines Besuches kultureller Veranstaltungen manifestierte.[687]
Ende März 1939 erfuhr die alte Regelung eine komplett neue Fassung als „Anordnung zum Schutze musikalischen Kulturgutes".[688] Aus den zwei Paragraphen waren sieben geworden, dazu hatte man eine Reihe von Erläuterungen unmittelbar hintangefügt. Die „listenmäßige Führung unerwünschter musikalischer Werke" ausländischer *und* deutscher Provenienz ersetzte nun die obligatorische Vorprüfung von Musikimporten. Gelistete Werke durften in der Regel nicht verlegt, vertrieben oder aufgeführt werden, konnten jedoch auch nur für die Aufführung, nicht aber für den Vertrieb gesperrt sein. Export und Transitverkehr war grundsätzlich ausgenommen. Sehr differenziert präsentierte sich nun die Regelung des Vertriebs von Werbeexemplaren, die jetzt nur noch in streng limitierter Auflage verteilt werden durften und dazu noch der Genehmigung durch eine Dienststelle der RMK bedurften. Für ausländische Noten war das Genehmigungszeichen des „Bureau International d'Information et de Coopération des Editeurs de Musique" (Bico) notwenig. Im Gegenzug aber war die öffentliche Aufführung von Werbenoten wieder freigegeben. Vermutlich hatte das Verbot des Musizierens aus den beliebten Freiexemplaren für reichlich Unmut bei den Kapellen und den Verlagen gesorgt, gleichzeitig waren von Werbenoten gespielte importierte (und eventuell unliebsame Stücke) den RMK-Kontrolleuren sicherlich ein Dorn im Auge, vor allem da ja auch hier im Falle einer öffentlichen Aufführung Stagma-Gebühren entrichtet werden mussten. So war die Freiexemplar-Regelung bereits im Herbst 1938 geändert worden, tauchte aber in der Anordnung vom März nochmals in aller Breite auf.[689]
Eine Ergänzung erfuhr die „Anordnung zum Schutze musikalischen Kulturgutes" im Februar 1940: Musikverleger waren nun verpflichtet, von allen Neuerscheinungen aus dem Bereich „Unterhaltungs- Tanzmusik" nach Herausgabe ein Belegexemplar inklusive Text an die RMPS zu senden.[690]

---

[686] Fritz Stege berichtete zum Beispiel voller Genugtuung, dass immer mehr Gaststätten sich der Hilfe des Schildes „Juden unerwünscht" bedienen würden. Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2756 vom 13.10.1938, S.1333ff.
[687] Juden zum Besuch öffentlicher kultureller Veranstaltungen nicht mehr zugelassen, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2761 vom 18.11.1938, S.1506
[688] Abgedruckt in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2782 vom 14.04.1939, S.512f.
[689] Fritz Stege zitiert dementsprechend aus dem Organ der Stagma, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.1292 vom 28.09.1938, S.1292ff.
[690] Prüfungen von Neuerscheinungen der Unterhaltungs- und Tanzmusik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2840 vom 23.05.1940, S.490

Die Beilage zu den „Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer“ vom 1. September 1939 erhielt nun die ganz offizielle „erste Liste unerwünschter musikalischer Werke”,[691] in der sich sämtliche bereits im Vorjahr indizierten Werke wiederfanden. Jener erste veröffentlichten Musikindex war gleichzeitig der längste, wobei es auffallend stark gegen den Swing ging: Neben dem schon längere Zeit kontrovers diskutierten „Lambeth Walk”, der hier in Form seines „Originalsongs“ von Noel Gay und Douglas (in der Liste wird er „Niael“ genannt) Furber indiziert war, wurden Swing-Klassiker wie der „Flat Foot Floogee“, „Swing for sale“, „Caravan“, „Swing high – swing low“, „Swing low, sweet Chariot”, der „Vagabond Fiddler“ und andere bekannte Titel mehr verboten. Ebenfalls tauchten hier Paradestücke nationalen Kitsches wie „Adolf Hitlers Lieblingsblume ist das schlichte Edelweiß” oder „Deutschland erwache, ’s ist Frühling am Rhein“ auf. Derartiges aus dem Musikleben zu entfernen machte Sinn, denn nationaler Kitsch war in seiner offenkundigen Lächerlichkeit weitaus gefährlicher als jeder amerikanische Swingstandard.

Insgesamt vier offizielle Listen veröffentlichte die RMK bis Kriegsende. Auch hier griff Goebbels persönlich korrigierend ein, wie aus einem Tagebucheintrag vom Mai 1940 hervorgeht: „Ich überarbeite die [vermutlich zweite] Liste der verbotenen Musik. Da ist von den Banausen [gemeint sind wohl Drewes und von Borries] etwas zuviel verboten worden. Ich hebe das auf.”[692] Auf der zweiten Liste fanden sich zehn Einzeltiteln sowie „sämtliche Werke“ des polnischen Pianisten Ignatz Paderewski,[693] welches Verbot Goebbels aufhob, ist unklar.

Die dritte Liste enthielt unter anderem ein Verbot für sämtliche Werke von Robert Stolz sowie zwei im Selbstverlag erschienene U-Boot-Lieder von Felix Spatzier, außerdem war mit „Jaaa – nun ist er wieder da“ ein Foxtrott des erfolgreichen Ralf Maria Siegel als unerwünscht erklärt worden.[694] Sehr kurz präsentierte sich schließlich die vierte (und letzte) Liste vom Juli 1942, der Kampf gegen den Swing spielte hier überhaupt keine Rolle mehr.[695]

---

[691] Beilage zu den Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer vom 01.09.1939

[692] Tagebuch vom 09.05.1940

[693] Zweite Liste unerwünschter musikalischer Werke, Beilage zu den Amtlichen Mitteilungen der Reichsmusikkammer vom 15.04.1940

[694] Dritte Liste unerwünschter musikalischer Werke, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2893 vom 29.05.1941, S.549

[695] Vierte Liste unerwünschter musikalischer Werke, Amtliche Mitteilungen der Reichsmusikkammer vom 15.07.1942, S.32

4.2.12 „Wir brauchen gute Unterhaltungsmusik!"

Der immer weiter steigenden Bedarf an Unterhaltungsmusik durch den Rundfunk, durch diverse neue zivile und militärische Orchesterformationen sowie durch die Blüte der Gaststättenmusik verlangte nach einer ständigen Erhöhung der Produktion. Gleichzeit war man sich der geschmacksbildenden erzieherischen Funktion von Unterhaltungsmusik und den sich daraus ergebende harten Qualitätsmaßstäben bewusst, so dass man sich dem Dilemma zwischen Bedarf und Anspruch ausgesetzt sah. „Gediegene und wertvolle Musik"[696] war gefragt, eine Musik, die kulturpolitisch vertretbar und gleichzeitig populär war. Die stereotypen Angriffen auf die „Seuche" Jazz und die „fremden und Negertänze" zitierte Stege zwar immer wieder als wichtig, trefflich und beachtenswert, doch vergaß er nicht, stets auch kritisch auf den Mangel an *konstruktiver* Kritik hinzuweisen. Der deutsche Ersatz für den Jazz war eben immer noch nicht vorhanden, allen hochtrabenden Worten waren bislang keine entscheidenden Taten gefolgt. „Der Führer hat wiederholt davon gesprochen, dass die Meckerer und Besserwisser erst einmal selbst zeigen sollen, was sie zu leisten vermögen. Das sollten sich alle diejenigen hinter die Ohren schreiben, die dem Jazz mit Verboten zu Leibe rücken, ohne dass sie dazu imstande wären, überhaupt erst einmal zu sagen, was ‚Jazz' eigentlich ist -, geschweige denn Vorschläge über das neue Gesicht der Tanzmusik zu machen.", echauffierte sich Stege in ähnlichem Duktus wie schon einige Monate zuvor.[697] Den „Entschluss" des oft genug als „teilnahmslos" der Tanzmusik gegenüberstehend kritisierten Peter Raabe, „den besten deutschen Tonsetzern Kompositionsaufträge für neue Tanzmusik zu geben", lobte Stege zwar als Lichtblick, doch schien ihm jene Maßnahme unausgesprochen wohl auch nicht als ultima ratio.

Als Stege im Mai 1937 endlich die Tarnkappe des „Reinmar von Zweter" gelüftet hatte, war es auch Zeit für eine klare Positionsbestimmung seiner Rubrik geworden.[698] Er setze sich für einen guten und würdigen deutschen Unterhaltungsstil ein und unterstütze die „Vorkämpfer der neuen Tanzmusikrichtung". Hier stellte er explizit Barnabas von Géczy heraus, denn dessen künstlerische Zielsetzung sei

---

[696] Paul Roeder, in: Saarbrücker Zeitung vom 19.02.1937

[697] Reinmar von Zweter (Fritz Stege), in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2673 vom 11.03.1937, S.260f.

[698] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2681 vom 07.05.1937, S.516f.

klar: „Die deutsche Unterhaltungsmusik, der deutsche Tanzstil in seiner vollendetsten, von allen undeutschen Einflüssen gereinigten Form!“ Doch selbst ein von Géczy durfte nicht alles: Johann Sebastian Bach in der Bearbeitung für vier Saxophone – das sprengte die „Grenzen des künstlerischen Taktes und Geschmacks“, auch wenn Stege der Experimentierfreudigkeit Respekt zollte und sein Vergehen an Bach ein Stück weit entschuldigte.[699] Von Géczy, dem weltmännischen Virtuosen und Neuerer der Unterhaltungskunst,[700] der zudem mit der entschiedenen Weigerung, „amerikanische Judenschlager“ für Schallplattenaufnahmen zu spielen, eine vorbildhaft „saubere künstlerische Haltung“ bewiesen hatte,[701] war inzwischen bereits in Buchform gehuldigt worden;[702] die Lektüre des Buches von Hans Schnoor empfahl Stege aufs Wärmste.[703] Von Géczy genoss den Rummel um seine Person, äußerte sich in Interviews immer wieder gerne zum Thema „gute Tanzmusik“[704] und ließ im Frühjahr 1938 verkünden, er werde sich auf eine große „Gastspielreise“ begeben und ansonsten nur noch „auf repräsentativen Veranstaltungen“ spielen.[705]. Inspiriert von seiner Verpflichtung für einen Führerempfang anlässlich des Mussolini-Besuches 1937 in Berlin empfahl er sich den Engagements weiterer „hoher Regierungs- und Amtsstellen“. 1940 schließlich erhielt Barnabas von Géczy sogar einen Lehrauftrag an der Berliner Hochschule für Musik.[706] Diese Berufung des „Meisterspielers und unermüdlichen Vorkämpfers“ war für Stege ein erneuter Beweis für die „steigende Anerkennung“ der Unterhaltungsmusik im Reigen der Künste.[707] Noch ein zweites Mal musste aber auch von Géczy in die Schranken gewiesen werden, weil er sich wiederum an der Bearbeitung eines klassischen Stückes, nämlich Max Bruchs G-Moll-

---

[699] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2692 vom 22.07.1937, S.805

[700] Wie Barnabas von Géczy das große Los zog, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2695 vom 12.08.1037, S.964

[701] „Buhu, es ist zum Weinen“, in: Das Schwarze Korps Nr.27 vom 25.11.1937 und Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2712 vom 09.12.1937, S.1474ff.

[702] Hans Schnoor: Barnabas von Géczy – Aufstieg einer Kunst, Dresden 1936

[703] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2722 vom 17.02.1937, S.192ff.

[704] Gerne legte er seine Überzeugungen zum Thema ausländische Tanzmusik, Jazzmusik und Besetzung eines Orchesters dar: „Man kann aber nicht jede ausländische Tanzmusik als Jazzmusik bezeichnen. Wenn bei uns die Geige wieder vorherrschend geworden ist, so weiß ich auch, dass es in Nordamerika Tanzkapellen gibt, die eine Violinenbesetzung haben, wie man sie sonst nur in einem Sinfonieorchester findet. Die sogenannten Jazzkapellen aber sind für mich Leute, die kein ordentliches Können haben.“ Barnabas von Géczy zur Tanzmusik. Der beliebte Musiker bestreitet viele Rundfunkkonzerte, in: Die WERAG, Heft 51, 1937, S.8

[705] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2729 vom 07.04.1938, S.421ff.

[706] Lehrauftrag für Barnabas von Géczy, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2821 vom 11.01.1940, S.26

[707] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2822 vom 18.01.1940, S.46f.

Konzert, versucht hatte und jenes auch noch im Programmablauf zwischen Millöcker und Lehár einbettete.[708] Weitere solcher „Opfer“ lägen bereits „auf der Schlachtbank Barnabas von Géczys“, bei allem Können fehle es dem neuberufenen Professor schlichtweg an der Achtung vor den Meistern. Im Einsatz für die KdF-Truppenbetreuung konnte sich von Géczy aber umgehend wieder vollkommen rehabilitieren.[709]

Neben Géczy galt vor allem Kapellmeister Pg. Frederik Hippmann als vorbildlicher „Wegweiser gediegener Unterhaltungsmusik“, da er sowohl über progressive Kreativität und praktische Erfahrung als auch über die „musikalische Persönlichkeit“ und kulturpolitische Dimension verfügte.[710] Hippmanns Bemühungen zahlten sich auch in klingender Münze aus: „Café am Zoo“, „Weinterrassen am Zoo“, dazu ein Engagement beim Deutschlandsender, ein Schallplatten-Vertrag bei der Lindström-AG. Schließlich war er „als besondere Anerkennung seiner Leistung“ sogar in den Prüfungsausschuss der RRK berufen worden und selbst auf der Komponistentagung 1938 durfte er ans Dirigentenpult treten.[711]

Dritter im Bunde war Pg. Ottomar Schumer, der laut Gizycki stets in der „vordersten Linie der Kämpfer für eine saubere und gradlinig ausgerichtete deutsche Unterhaltungsmusik“ eingetreten sei.[712] Aufgrund jener „beruflichen und künstlerischen Wirksamkeit“ und seines „nationalsozialistischen Gewissens“ hatte Karl Stietz den Kapellenleiter Ende 1938 zum ehrenamtlichen „Pflegschaftsleiter für Kapellenleiter in der Fachschaft Unterhaltungsmusik“ der RMK berufen. Die Eindeutigkeit des Lobes überrascht, wirft man einen Blick auf einen ausführlichen Bericht, den Schumer 1937 über seine Erlebnisse während eines längeren Engagements in St. Moritz veröffentlicht hatte.[713] Ottomar Schumer hatte dort vor allem englische und amerikanische Schlager im Repertoire und entsprach damit eigentlich nicht der immer wieder vorgebrachten Forderung der Kulturwächter an

---

[708] Fritz Stege, in: Signale für die musikalische Welt Nr.9/10 1940

[709] KdF betreut unsere Truppen, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2847 vom 11.07.1940, S.638

[710] Franz Joseph Adldinger: Frederik Hippmann. Ein Wegweiser gediegener Unterhaltungsmusik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2694 vom 05.08.1937. S.889f. Eine erste Homage an Hippmann fand sich bereits im April 1934: Glossator Berolinensis: Frederik Hippmann, in: Der Artist Nr.2522 vom 20.04.1934

[711] Arthur von Gizycki (Arkadjew): Die deutsche Unterhaltungsmusik auf der Komponistentagung Schloss Burg 1938 in der gastfrohen Klingenstadt Solingen, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2734 vom 12.05.1938, S.587

[712] Arthur von Gizycki (Arkadjew): Ottomar Schumer. Kommiss. Pflegschaftsleiter für Kapellenleiter in der RMK, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2763 vom 01.12.1938, S.1583

[713] Ottomar Schumer: St. Moritz, zum erstenmal erlebt, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2699 vom 09.09.1937, S.1083ff.

deutsche Kapellen, im Ausland exklusiv mit genuin deutscher Unterhaltungskunst zu glänzen. Im Umgang mit englischen und amerikanischen Gästen auf Auslandstourneen hatte Schumer die Erfahrung gemacht, dass man für den Fall, einen internationale aktuellen Schlager noch nicht im Repertoire zu haben, keinerlei Verständnis erwarten könne: „Kennt man einen verlangten Schlager nicht, so erzeugt das ungefähr dieselbe Reaktion, als würde man beim Essen das Messer zum Mund führen." Dabei war sich Schumer als Repräsentant seines Vaterlandes durchaus bewusst: Er setzte sich gegen Missverständnisse ein und betonte, dass in Deutschland der Jazz nicht etwa verboten sei, sondern dass man sich – ähnlich wie in anderen Ländern – lediglich gegen „die Ohren beleidigende Auswüchse" verwehre und stattdessen „rhythmisch betonte Tanzmusik" vom feinsten biete.

Als Komponisten für gute rhythmische Tanzmusik empfahlen sich unter anderem Georg Haentzschel, der zum Beispiel mit seinem „Carioca-Fox" „überzeugend in Rhythmus" mache, dann Peter Kreuder mit seinem Bearbeiter Heinz Kudritzki, Peter Igelhoff sowie Edmund Kötscher.[714] Dessen „tänzerisch mitreißender" Foxtrott „Vierundzwanzig Stunden lang" sei zwar nach dem Rezept „wenig Melodie und viel Rhythmus aufgebaut", er werde jedoch alle „Schwingwütigen" befriedigen, fügte Ardisio an und machte damit indirekt klar, dass ein solches Stück immer noch besser als jeder „Auslandsschlager" war. In diesem Sinne war übrigens auch der Auftrag der Deutschen Grammophon an Kötscher ergangen, einige „flotte Nummern ‚im modernen Stil' vorzulegen, die dazu beitragen sollten, die mit Macht hereindrängenden ‚heißen' amerikanischen Schlager durch deutsche Produktionen möglichst gleicher Qualität etwas hintanzuhalten".[715]

Parallel zu den gelegentlich gelobten Spezialisten für die bewusst rhythmische Seite der deutschen Tanzmusik, hatte sich vor allem Peter Kreuder, dessen Anpassungsfähigkeit ja bereits als Schlagerkomponist aufgefallen war, als gefeierter Komponist und Orchesterleiter empfohlen, indem er die kulturpolitisch begründeten unterhaltungsmusikalischen Forderungen Steges mit einiger Konsequenz und großem Erfolg umsetzte. Eine exzellente Presse für seine „kammermusikalischen" Bemühungen konnte ihm damit sicher sein. Für Kreuder und sein Solistenorchester hatten sich sogar die Türen der Berliner Philharmonie geöffnet. Streicher, Klavier, ein zurückhaltendes Schlagzeug – Stege war begeistert: „Was Peter

[714] Franz Adldinger (Ardisio): Neue Tanzlieder in der Fachbetrachtung, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2721 vom 10.02.1938, S.158f.

[715] Swingende Kötscher-Hits ...in allen Variationen, in: Fox auf 78, Heft 2 (Dezember 1986), S.12

Kreuder bietet, das ist verfeinerte Kammerkunst. Verfeinert in einer Art, die dem Schlagzeug nur noch eine untergeordnete Rolle zuweist, die, ähnlich wie bei Barnabas von Géczy, die Vorherrschaft der Geigen betont und die der Melodie zu absolutem Siege verhilft."[716] Für Stege waren so alle Forderungen nach einer „Stilisierung" des Jazz mit einer Beschränkung des Rhythmus und einer starken Betonung der Melodie ad absolutum geführt und man könne nun einwandfrei behaupten, dass der „treffliche Musiker", Orchesterleiter und Pianist Kreuder „den Jazz in einer Weise kultiviert" habe, die allen willkommen sein müsse.

4.2.13 Jazz oder zeitgemäße Tanzmusik?

„Wer hat nun recht?", fragte Fritz Stege angesichts einer langen Liste von Hörerbriefen zum Thema moderne Tanzmusik, die die Zeitschrift „NS-Funk" im April gesammelt hatte.[717] Von „schauderhafter Tanzmusik", „undeutschem Fox- und Jazzgedudel", „Veitstanz" und „Radautrompeten" war die Rede, von „Quälerei", „Brechmittel" und „schmalzigem Kitsch". Weit weniger Briefe waren eingegangen, die sich gegen jene „Nichtzeitgenossen" und gegen das „spießbürgerliche Vorurteil einiger Bildungsphilister" wandten und ein Mehr an moderner Tanzmusik verlangt hatten. Stege merkte an, dass er selbst im Berliner Reichssender „neben vielen guten Tanzstücken" immer wieder auch „reinsten, waschechten Negerjazz" hören müsse und sich frage, wie denn heute so etwas noch möglich sein könne. Als Verteidiger der Rundfunktanzmusik ließ Stege Bruno Aulich vom Deutschlandsender zu Wort kommen, dessen Argumentation zugunsten moderner Rhythmen das Futter für alle progressiven Debettanten der nächsten Jahre liefern sollte: „Es ist selbstverständlich, dass Musik in einer Zeit, wo die Postkutschen durch Deutschland fuhren, einen anderen Charakter haben musste, wie heute, wo rhythmisch stampfende Maschinen, Rennwagen und Flugzeuge das Lebenstempo der Menschen bestimmen. Die neue, deutsche Tanzmusik tut weiter gar nichts, als diesem Umstand sowohl in der Klangfarbe, als dem ihr eigentümlichen starren Rhythmus Rechnung zu tragen." Der prominenteste Verfechter der These von der Notwendigkeit einer zeitspezifischen, technik- und tempoan-

[716] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2725 vom 10.03.1938, S.286f. Kreuder setzte allerdings immer mehr auf Klavier statt Geigen, was Stege an späteren Stellen betonte: Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2760 vom 10.11.1938, S.1467ff.

[717] Reinmar von Zweter (Fritz Stege): in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2678 vom 15.04.1937, S.416f.

gepassten Rhythmik war knapp fünf Jahre später Joseph Goebbels: „Wir leben nicht in der Biedermeierzeit, sondern in einem Jahrhundert, dessen Melodie vom tausendfältigen Surren der Maschinen und Dröhnen der Motoren bestimmt wird.“, sollte der Minister im März 1942 für die Wochenzeitschrift „Das Reich“ schreiben.[718] Aulich dagegen hatte sich zu dem frühen Zeitpunkt mit einer ähnlichen Argumentation scheinbar noch erheblich zu weit aus dem Fenster gelehnt: „Aus welchem Grund soll denn ausgerechnet die Tanzmusik dazu verpflichtet sein, ihre rhythmischen Vorbilder in stampfenden Maschinen, Rennwagen und Flugzeugen zu suchen? Sie greifen da aus unserem Zeitbilde ein paar Momente heraus, die ein Sinnbild unserer Technik sind, niemals aber Ausdruck unserer Kultur sein können (...).“, erhob Stege mahnende Worte gegen eine Argumentation, die einige Jahre später auch seine eigene sein würde. Zudem führte er zusätzlich noch einen Leserbrief gegen Aulich ins Feld, der sich gegen die hier mitschwingende These von der menschenbeherrschenden Technik wandte und dessen Verfasser es keinesfalls erleben wollte, dass „die Maschine das Herz und Gemüt des Menschen zermalmt, der sie erfunden und geschaffen hat.“[719]
Deutlich härter ging Richard Dingeldey mit den „grotesk anmutenden Auslassungen“ Aulichs ins Gericht.[720] Er verwies auf die „Ziele der Kampfzeit“ und zitierte ausführlich Rosenbergs „Sumpf“, in dem der Chefideologe der NSDAP bereits mit ähnlichen Stimmen zum Thema Rhythmus und Technik abgerechnet hatte.[721] Es sei endlich an der Zeit, „mit dem jüdisch-negroiden Jazzgeplärre Schluss“ zu machen, so Dingeldey, und genau darin solle Aulich als Vertreter der Deutschlandsenders gefälligst seine Aufgabe sehen. Auch Götzfried schloss sich dieser harten Kritik an und stellte die Verfechter einer „neuen, dem Zeitalter der Technik, dem Rhythmus der Maschinen angepassten ‚Musikkultur'“ mit allen „zurückgebliebenen“ „Hot- und Swing-Besessenen“ auf eine Ebene.[722]

Ende des Jahres 1937 endlich meldete sich der Intendant des Deutschlandsenders, Goetz Otto Stoffregen, in der Debatte um Tanz-, Jazz und „Negermusik“

[718] Zitiert in: Jazz im Rundfunk, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2914 vom 19.03.1942, S.95
[719] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2681 vom 07.05.1937, S.516f.
[720] Richard Dingeldey: Der Rhythmus des Stapfens und des Stampfens, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2681 vom 07.05.1937, S.518
[721] Alfred Rosenberg: Der Sumpf. Querschnitte durch das „Geistes“-Leben der November-Demokratie, München 1930

mit einer klar progressiven Parteinahme zu Wort. Er hatte ein Flugblatt verbreiten lassen, das laut Stege Teil eines „wahrhaft heroischen Kampf“ des Rundfunks gegen die Masse an vorurteilsbeladenen Hörerbriefen war.[723] Für Stege war jene Stellungnahme in „drolliger und drastischer“ Form extrem wichtig, stellte sie doch endlich eine selten klare und eindeutige Aussage „von hoher amtlicher Stelle“ zum Thema Tanzmusik dar. Stoffregen, bekannt durch seine frühe Verteidigung des Saxophons,[724] machte in diesem Flugblatt klar, dass immer noch kaum einer der Beschwerdeführer definieren könne, was denn „Jazz“ sei. Es werde doch tatsächlich immer noch auf der Verwendung des Saxophons als Merkmal für Jazz herumgeritten, obwohl jenes Instrument doch längst von Hermann Göring selbst bei den Musikkorps der Luftwaffe eingeführt worden sei. „So einfach ist die Geschichte also nicht.“, mahnte Stoffregen und stellte klar, dass seiner Meinung nach der deutsche Rundfunk „überhaupt keinen ‚Jazz’ und erst recht keinen ‚Negerjazz’“ spiele: „Moderne Tanzmusik, wie sie hier und da im Rundfunk gespielt wird, ist noch lange kein Jazz.“ Viele Hörer lehnten Fox und Tango ab, eine Menge Hörer jedoch liebten diese Musik und verwehrten sich gegen ein Mehr an Walzern und Rheinländern – diese Fragen seien nicht zuletzt solche der Generationszugehörigkeit und des persönlichen Geschmacks.

Stoffregen hatte eine ähnlich differenzierte Position zum Begriff „Jazz“ eingenommen, wie sie Stege eigentlich schon lange vertrat: Auch für ihn war „Jazz“ kein „so festumrissener Begriff“, sondern ständigen Wandlungen unterzogen, so dass „längst nicht alles Jazz“ sei, was „gedankenlos“ mit jenem „Schlagwort“ bezeichnet werde.[725] Dementsprechend tauchte bei Stege „Jazz“ auch nicht in exklusiv pejorativer Bedeutung auf, sondern konnte insbesondere in Kombination mit einer positiv besetzten Vokabel wie „deutsch“, „national“, „veredelt“, „sinfonisch“ oder „kammermusikalisch“ durchaus Akzeptanz finden.

Ansonsten hatte sich Stoffregen einer weiteren inhaltlichen Diskussion über zeitgemäße Rhythmik und ihre Beziehung zu Alltag und Technik enthalten. Aulichs Thesen waren jedoch inzwischen wohl schon deutlich gesellschaftsfähiger geworden, wie der unwidersprochene Standpunkt des bekannten Tanzmusikers und

---

[722] Franz Götzfried: Der berufstechnische Wortschatz des deutschen Unterhaltungsmusikers – kritisch betrachtet, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2693 vom 28.07.1937, S.829f.

[723] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2713 vom 16.12.1937, S.1500ff.

[724] Das Musikinstrument Nr.7, Juli 1933

[725] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2730 vom 14.04.1938, S.450f.

Parteigenossen[726] Oskar Joost zeigte: „Wie im Zeitalter der Postkutsche Menuett und Walzer vorherrschten, sind es heute die modernen Tänze, in denen das Zeitalter der Technik, der Reichsautobahnen und der donnernden Motoren seine musikalische Ausdrucksform gefunden hat.“, hatte ihn Stege (jetzt schon ganz ohne Widerspruch) zitiert.[727]

Immer wieder musste sich Stege mit dem auf dem Gebiet der Tanzmusik ständig polemisierenden „SA-Mann“ auseinandersetzen und dabei versuchen, das Sinnvolle der „sehr anregenden Betrachtungen“ von den übertriebenen Spitzen zu trennen.[728] Stege verteidigte die Trompete, die Worte „Schlager“ und „Refrain“ und setzte sich für den „neuzeitlichen“ deutschen Tango ein. Unterstützung erfuhr Stege – und das überraschte ihn selbst – seitens des Geschäftsführers der RTK und ehemaligen „Wiener Gauleiter der NSDAP“, Alfred Frauenfeld, der sich auf der Reichsschulungswoche der Tanzlehrer explizit gegen die Verurteilung von Tango und Foxtrott gewandt hatte.[729] In diese Richtung gingen auch andere Referate auf jener Tagung in Bad Kissingen, wie das des Musikschriftstellers Rudolf Sonner,[730] der den Siegeszug des Jazz mit der Kompatibilität der Synkope mit deutschem Sprachgefühl und Sprachmelodik begründete.
Anfang September 1938 schließlich kam es zum ersten offenen Konflikt mit dem „unentwegten“ Münchner „SA-Mann“.[731] Steges Missmut gegenüber dem Mangel an Kompetenz seitens einiger der „Herren Journalisten“ verschiedener Presseorgane und ihren „albernen Betrachtungen“,[732] in denen sie sich „über längst ver-

[726] Violinist, Saxophonist und Jazzbandleader Oskar Joost trat als typischer „Märzgefallener“ im April 1933 der NSDAP bei. Durch seine Engagements in renommierten Berliner Vergnügungsgaststätten und „ein kleines Parteiehrenamt“ wurde Jost laut Kater „aufs beste mit leitenden Berliner Rundfunkangestellten und mit dem Kulturbürokraten Hans Hinkel bekannt“. Kater 1995, S.113

[727] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2719 vom 27.01.1938, S.109f.

[728] Besonders ausführlich setzte sich Fritz Stege zum Beispiel mit dem SA-Mann vom 18.06.1938 auseinander, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2743 vom 14.07.1938, S.850f.

[729] Völkischer Beobachter vom 12.08.1938, Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2749 vom 25.08.1938, S.1130ff.

[730] Rudolf Sonner war einige Jahre zuvor in seinem Buch „Musik und Tanz. Vom Kulttanz zum Jazz, Leipzig 1930“ noch begeistert für die Vitalität des Jazz eingetreten, sollte sich im Laufe des Dritten Reiches jedoch immer deutlicher für radikale Anti-Jazz-Positionen engagieren. Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2880 vom 26.02.1941, S.207ff.

[731] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2750 vom 01.09.1938, S.1160ff. Stege nimmt Bezug auf den SA-Mann vom 05.08.1938

[732] Besonders eingeschossen hatte sich Stege auf Friedrich Stichtenoth vom „Frankfurter Generalanzeiger“ und dessen „geschmacklose Witzeleien“ auf Kosten der Unterhaltungsmusiker: „Nicht Herr Dr. Stichtenoth hat von uns eine Berichtigung zu erwarten, sondern wir erwarten von sei-

gangene Sünden aus den früheren Schlagerjahren“ grundlos aufregten, war in den letzten Monaten kontinuierlich gewachsen. Sein Zorn traf nun den „SA-Mann“, der in seinem jüngsten Artikel zum Thema Tanzmusik und Schlager „nicht ein Gedanke, nicht eine Anregung“ eingebracht habe, der neu, sachlich und fruchtbringend sei, um die Zukunft der deutschen Tanzmusik zu gestalten.

Viel hatte sich Stege auch von dem Engagement seitens HJ und Studentenschaft auf dem Gebiet des „Tanzschlagers“ erwartet.[733] Im Rahmen der Rundfunkausstellung 1938 hatten drei junge Komponisten aus den Reihen der HJ die Aufgabe erhalten, beispielhaft vorzuführen, wie das Kampflied „Lasst doch der Jugend ihren Lauf“ in den verschiedensten musikalischen Bearbeitungen klingen könne. Neben Bearbeitungen als Walzer, Lied und Konzertmusik war es auch als „Tanzmusik“ zu hören – ein ungewöhnlicher Auftrag, denn eigentlich war der Missbrauch nationaler Lieder zu Unterhaltungszwecken doch verpönt. Die Stoßrichtung der Sendung war eine Werbung für Tanzmusik aus den Quellen der „Volksmelodik“ – allzu modern konnten jene Tanzmusikarrangements also nicht geklungen haben. Und tatsächlich, mit Polka, Rheinländer und Walzer zeigte sich die Musik der HJ „etwas der Gegenwart abgewandt“, so dass dieses Experiment bei Stege, der von den jungen Musikern eine frische, zukunftsweisende und sogar etwas übermütige Note erwartet hätte, ein Kopfschütteln evovozierte.[734] Stege, der sich immer auch als Anwalt des Fortschritts und Sympathisant mit der „jungen Generation“ verstand, war enttäuscht und wirkte ratlos: „Aber welche Schlüsse soll man daraus ziehen, dass die HJ Tanzformen der Großväterzeiten bevorzugt, ohne den Versuch zu machen, ihre Reformen aus dem Geist der Gegenwart zu entwickeln?“ Für Stege bot die reine Regressivität keine Lösung, das Rad der Zeit zurückzudrehen und „längst überwundene Musizierformen als lebende Mumien aus dem Grabe“ zu holen, erschien ihm als ein Unding und eine Sünde am „Geist der Gegenwart“.[735] Erstmals setzte er solchen Pseudo-Erneuerungen im Namen der Unterhaltungsmusikerschaft seine programmatischen zehn Forderungen im Kampf um die neue Tanzmusik entgegen: „Wer die heutige Tanzmusik unter dem Gesichtswinkel der polkahopsenden Großväter be-

---

nem Gerechtigkeitssinn, dass er in seiner Zeitung seine Einstellung zum Ensemblemusiker revidiert in einer Form, die frei von Boshaftigkeiten und Spott ist!“ Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2763 vom 01.12.1938, S.1580ff.

[733] Meldung des DNB, wiedergegeben und kommentiert von Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2747 vom 11.08.1938, S.1054

[734] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2748 vom 18.08.1938, S.1093f.

[735] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2750 vom 01.09.1938, S.1160ff.

urteilt, beweist damit nur, dass er zu feige ist, um der Gegenwart ins Auge zu schauen!“ Stege forderte stattdessen den vorurteilsfreien Umgang mit dem Thema und den Mut zu moderner Rhythmik und Harmonik sowie zu einer gewissen „Befruchtung“ durch Anregungen des Auslandes. Eine Verwechslung moderner Tanzkapellen „mit ihrer verfeinerten Kultur“ als „Jazzbands“, wie sie immer noch vorkomme, war für Stege ein Zeichen offensichtlichster Nichtkompetenz.

4.2.14 Großstädtischer „Auslandsfimmel“ und ein Flickenteppich von Verboten

Obwohl jene Entwicklung doch immer wieder als endgültig besiegt bezeichnet worden war,[736] zeigte sich 1939 noch deutlich, dass das Attribut „original-amerikanisches Arrangement“ dem „Großteil“ des großstädtischen deutschen Publikums als werbewirksames Qualitätsmerkmal galt, dass es immer noch der „Schwarm für alles Ausländische“ gefangen hielt[737] und sich vom „ausländischen Namen“ und der daran geknüpften „Reklame“ blenden ließ, ja gar „allem Ausländischen“ nachlaufe.[738] Solcherlei betrachteten die deutschen Musiker und Musikkritiker ebenso sorgenvoll und kritisch wie die nationalsozialistischen Kulturhüter darauf zunehmend verärgert reagierten. Schuld an der Situation waren nach Ansicht der Praktiker vor allem die ausländischen Kapellen, die sich weigerten, sich den „kulturpolitischen Richtlinien und sozialen Vorschriften“ zu unterwerfen und dafür angeblich auch noch ein „Vielfaches“ an Gagen erhielten.[739] Die Schlagrichtung ging ebenfalls gegen ausländische Kapellenleiter in deutschen Formationen und sogar gegen ausländische Musikerkollegen, wobei sich hier wirtschaftliche Ängste und nationale Ressentiments gerne des völkischen Vokabulars bedienten, wenn zum Beispiel vor „artfremdem Einfluss“ gewarnt wurde.[740] Derartiges wurde

[736] So schrieb zum Beispiel 1936 Fritz Stege im Zusammenhang mit dem wiederholten „Decknamen“-Verbot: „Zu einer Zeit, als das Volk allem Ausländischen nachlief und die künstlerischen Fähigkeiten eines Musikers nach der Fremdartigkeit seines Namens beurteilte, mag ja eine derartige Gepflogenheit begreiflich erschienen sein. Heute aber, da wir uns mit Stolz wieder als Deutsche bekennen und nationales Kunstschaffen über das ausländische stellen, ist auch die Konjunktur für undeutsche Namen vorüber.“

[737] Neue Tanzkompositionen in der Fachbetrachtung, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2769 vom 12.01.1939, S.43

[738] Franz Josef Adldinger: Etwas von artfremden Tänzen, ausländischen Kapellen und ihrem Einfluss in kulturpolitischer und musikalischer Hinsicht, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2771 vom 26.01.1939, S.109f.

[739] Ebd.

[740] Ebd.

in ganz ähnlicher Form übrigens auch aus anderen europäischen Ländern, namentlich England, berichtet.[741]
Selbst Tanzmusikspezialist Franz Josef Adldinger, bekannt für seine progressive Position gegenüber moderner Besetzung und Rhythmik, wurde in der „Ausländer-Frage" zum überraschend aggressiven kulturpolitischen Kämpfer. Lautstark forderte er Maßnahmen gegen eine Bevorteilung ausländischer Musiker und verband seine Ausführungen mit einer scharfen Kritik an dem Publikum der Großstädte und den Verhältnissen in den Metropolen. Es gelte, dort Gäste und Unternehmer „in kulturpolitischer Hinsicht" zu erziehen, was die RMK mitunter auch in einen Kampf mit den „zuständigen Stellen, die von dem Begriff Weltstadt manchmal einen Gebrauch machen, der den Ansichten der RMK direkt zuwider läuft" verwickle.[742] Das Misstrauen gegen die Fähigkeit des deutschen Gaststätten-Publikums, zwischen guter und schlechter Musik sowie deutschen und undeutschen Tänzen zu unterscheiden, war allgegenwärtig.
Der „gereinigte Jazz" galt vielen Kritikern eher als ein offizielles Wunschbild, während in Tanzdielen und Vergnügungsstätten immer noch Tanzmusik produziert werde, die sich von dem Stil einer inzwischen verfemten Zeit nicht unterschieden.[743] Vor allem die Musik „zum Erzeugen dessen, was der Großstadtmensch ‚Stimmung'" nenne, sei „im Grunde nur musikalisch ausstaffierten Motorik", gingen aus Bremen beispielhafte Klagen ein.[744] Zudem seien englische Texte die Regel, ein Widerspruch gegen die Präferenzen des Publikums sei in diesem Punkt zum Scheitern verurteilt: „Meine Herren Tanzkapellenleiter, wer ist der erste von Ihnen, der vor dem hartgesottensten Großstadtpublikum erklärt: hier wird nur deutsch gesungen! Den Herrn möchte ich bald kennenlernen..."[745]
Zur Jahreswende 1938/39 waren bereits eine ganze Reihe lokaler „Swingverbote" unter anderem in Pommern, Franken, Thüringen und Württemberg-Hohenzollern

[741] Stege zitiert die „Kasseler Neueste Nachrichten" vom 14.03.1939: In England seien Auftritte ausländischer Musiker generell verboten, zum Beispiel sei der „Jazzmusiktruppe des amerikanischen Negers Duke Ellington" das Auftreten versagt worden, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2779 vom 23.03.1939, S.413

[742] Franz Josef Adldinger: Etwas von artfremden Tänzen, ausländischen Kapellen und ihrem Einfluss in kulturpolitischer und musikalischer Hinsicht, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2771 vom 26.01.1939, S.109f. Mit den zu liberalen „zuständigen Stellen" meinte Adldinger vermutlich das Gaststätten- und Vergnügungsgewerbe.

[743] Ernst Schliepe: Musik, die wir nicht wünsche, in: Die Musik, Januar 1939, S.8-10

[744] Walter Riekenberg: Hansestadt am Weserstrom Bremen, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2779 vom 23.03.1939, S.423f.

[745] Ebd.

erlassen worden.[746] Dabei setzte man vor allem auf eine Mitarbeit der Musiker und Gaststättenbesitzer, die gegen Swingtanzen und „Hot-Bläserei“ einschreiten sollten. Besonders lobend erwähnt Stege hier die erzieherischen Bemühungen im „Haus Hindenburg“ zu Köln, wo auf der Rückseite der Weinkarte geschrieben stehe: „Swing wirkt auf den Zuschauenden wie eine Spottgeburt aus Erotik und Kniekehlenjammer, wesensfremd abstoßend. Es wird gebeten, den in seiner ganzen Art undeutschen Tanz nicht zu tanzen.“[747]

In den diversen Verboten tauchte der „Swing“ also weniger als Spielart des Jazz, sondern als „undeutscher Tanz“ auf, die dazugehörige Musik wurde „Hot“ genannt, ein Missverständnis, gegen das Stege 1937/38 noch anargumentiert hatte. Bei seiner Kommentierung des sächsischen Swingverbotes vom März 1939 übernahm er nun aber selbst die offizielle Etikettierung: Bei öffentlichen Veranstaltungen sei das „Tanzen von Swing“ sowie das „Hot-Spielen“, vor allem das „Ziehen und Jaulen der Instrumente“ verboten.[748] Der Tanz mache „Senk- und Plattfüße“ und sorge für geschwollene Knöchel, warnte Stege unter Berufung auf einen Bericht der „Münchner Illustrierten Presse“,[749] außerdem führten Auseinandersetzung über Swingtanz zu erheblichen Spannungen zwischen Musikern und Gästen.[750] Erst Mitte des Jahres besann sich Stege wieder auf seine frühere Überzeugung und verwies auf die Ausführungen einer britischen Zeitung zum Jitterbug („The dance is done to swing music.“), „dass sich der Ausdruck ‚Swing’ überhaupt nicht auf den Tanz“ beziehe, sondern nur „die Art der ‚beschwingten’ musikalischen Ausführung“ charakterisiere.[751] Trotzdem gebe es einen „Swingtanz“, wobei dies wohl „eines der seltsamsten, abwegigsten Missverständnisse – sozusagen ein Tanzdielenwitz“ sei: „Um so mehr haben wir die Pflicht, gegen diesen Unfug vom Swing-Tanz einzuschreiten, der sich in unreifen Gehirnen festgesetzt hat.“

Ein weiterer englischer Modetanz hatte sich die Herzen der Deutschen in einer Art und Weise erobert, die ein immer konsequenteres staatliches Einschreiten nach sich zog. Selbst auf dem berühmten Berliner Presseball im Februar 1939,

[746] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2768 vom 05.01.1939, S.3ff.
[747] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2771 vom 26.01.1939, S.111
[748] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2778 vom 16.03.1939, S.367
[749] Münchner Illustrierte Presse 16/1939, zitiert nach Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2784 vom 04.05.1939, S.618
[750] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2786 vom 11.05.1939, S.649
[751] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2789 vom 01.06.1939, S.765

wo laut Steges Bericht „gepflegte, deutsche Tanzmusik“ geboten wurde und sich das Publikum „auch ohne ‚Swing'“ vergnügt habe, war „zu vorgeschrittener Stunde der unvermeidliche Lambeth-Walk in Erscheinung“ getreten.[752] Der Lambeth-Walk war ein Paartanz mit exakt festgelegter Schrittfolge,[753] der ursprünglich zu dem Song „Lambeth Walk“ von Noel Gay und Douglas Furber aus dem Musical „Me and My Girl“ (1937) getanzt wurde. Rasch folgten Übersetzungen wie zum Beispiel das deutsche „Kennen Sie Lamberts Nachtlokal?“ (Text: Ralph Maria Siegel), sowie Variationen in anderen Swing-Titeln. Der Tanz wurde international schnell bekannt und beliebt, so dass Filmemacher Len Lye 1939 sogar einen vierminütigen musikalischen Animationsfilm namens „Swinging the Lambeth Walk“ vorlegte. 1940 gelang ihm mit der „Nazi-Style“-Version eine tänzerische Dekonstruktion der faschistischen Ästhetik, indem er Wochenschaubilder von Hitler und marschierenden Kolonnen im Lambeth-Walk-Rhythmus zusammenschnitt.

Über den Tanz und seine rasende Verbreitung hatte man in Deutschland erstmals Ende 1938 berichtet: Die „Braunschweiger Tageszeitung“ hatte den „lächerlichen Gliederverrenkungen“ und „grotesk wirkenden Stelzschritten“ „kein hohes Alter“ prognostiziert,[754] während die „Düsseldorfer Nachrichten“ über den prompten Erfolg und die große „Freude am Tanzspiel“ berichtete.[755] Stege war sich zu diesem Zeitpunkt noch nicht ganz sicher, ob er gegen den Lambeth-Walk als neue „Modetorheit“ und „Auslandsfimmel“ intervenieren sollte, oder ob wegen der „volkstümlichen Elemente“ Toleranz angebracht sei.[756] Angesichts der Tatsache, dass jener „Reigentanz“ sogar schon auf deutschen Tanzturnieren zugelassen

[752] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2773 vom 09.02.1939, S.165

[753] „Man on inside in Line of Dance (LOD) – outside at each time. – Take 8 walks forward. On the 8th step the man turns slightly to right to face lady. Man and lady now link left arms and strut around in a circle again taking 8 walks. On the 8th step the man unlinks arms and offers his right arm to the lady, who links her left arm in his right. Finish both facing LOD. Man commences with left foot and lady right foot and continue:- Take 3 walks forward counting 1, 2, 3. Transfer weight back to rear foot, count ‚and'. Transfer weight forward to front foot, count 4. Repeat the 3 walks and the Rock, the man commencing with right foot and lady left foot 1, 2, 3 and 4. Unlink arms and continue:- Man walks 2 steps towards the centre. Lady walks 2 steps towards the wall count 1, 2. Both man and lady turn to face each other and close feet together, count 3. Slap both hands on the legs, just above the knees and at the same time bend slightly forward. Count 4. Both man and lady walk 2 steps towards each other, count 1, 2. Close feet together, facing partner and about 3 feet apart, count 3. Raise the hands (right) about level with the head and give the cockney salute, shouting ‚Oi'! Turn to face the LOD and repeat from the start.” Alex Moore: Ballroom Dancing, London 1939

[754] Braunschweiger Tageszeitung vom 06.11.1938

[755] Düsseldorfer Nachrichten vom 13.11.1938

war und die „Tanzlawine“ bereits „nicht mehr aufzuhalten“ sei, hielt Stege sich (nicht ohne Kopfschütteln) zurück.

Der englische Ursprung und die Verbindung mit ausländischer Tanzmusik sorgte in den nächsten Monaten für eine fortschreitende Indizierung des Tanzes auf regionaler Ebene oder für einzelne Gruppen: Im März 1939 wurde er in Sachsen bei öffentlichen Tanzveranstaltungen ausdrücklich zusammen mit „Swingtanz“ und „Hot-Spielen“ verboten,[757] kurz darauf war der „Lambeth-Walk auch für die Angehörigen der Luftwaffe“ sowie für „sämtliche Wehrmachtsangehörige in Uniform“ verboten,[758] im April wurde er schließlich auch innerhalb der DAF untersagt.[759] Die Begründung des Gauobmanns der DAF in Düsseldorf für das offizielle Einschreiten zeugt von einer recht weiten Verbreitung des Tanzes: „Mit Bedauern habe ich in den letzten Wochen feststellen müssen, dass bei Kameradschaftsfeiern der Betriebe der aus fremdem Geist entstandene ‚Lambeth-Walk’ durch Kapellen gespielt und von Kameraden und Kameradinnen auch getanzt wurde. (...) Für unsere Werkscharmusikzüge und –kapellen erlasse ich hiermit ein generelles Verbot für das Spielen des ‚Lambeth-Walks’.“[760] Mit diesen Anordnungen hatte man zwar seine erheblichen Bedenken gegenüber dem Tanz kundgetan, ein generelles, reichsweites Verbot jedoch wurde nicht erlassen – ein Zustand, mit dem weder Musiker, noch Gegner, noch Befürworter moderner Tänze restlos zufrieden sein konnten. Stege zitierte Ende April 1939 einen Leserbrief, der die uneinheitliche Regelung kritisierte: „Warum wird der Lambeth-Walk nicht einheitlich verboten? Warum ist er in einzelnen Teilen Deutschlands und für einzelne Volkskreise verboten und für andere nicht?“[761] Stege verwies diese Frage mit einer gewissen Süffisanz an die „zuständige Abteilung des Ministeriums“, die „mit Freuden bereit

756 Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2762 vom 24.11.1938, S.1550ff.

757 Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2778 vom 16.03.1939, S.367

758 Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2780 vom 29.03.1939, S.456. Abendliches Ausgehen sowie Gesellschaftstanz in Uniform war gang und gäbe, Volkstanz in Uniform wurde sogar gefördert. „Die Lage ist heute so: Seitdem der Mann in Uniform sich dieses völkischen Erbes angenommen hat, das von der Jugend immer gepflegt wurde und wird, hat die Frage deutschvölkischen Tanzes eine solche innere und äußere Durchformung erfahren, dass kein Zweifel mehr besteht: Der deutsche Tanz ist da!“ Volkstum und Heimat 1939, S.205, Volker Klotzsche: Volkstanz als Spielball der Politik – Eine Untersuchung am Beispiel der Zeitschrift „Volkstum und Heimat“ 1934-1944, in: Günther Noll (Hrsg.): Musikalische Volkskultur und die politische Macht. Tagungsbericht Weimar 1992 der Kommission für Lied-, Musik- und Tanzforschung in der Deutschen Gesellschaft für Volkskunde e.V., Essen 1994, S.495

759 Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2782 vom 13.04.1939, S.510.

760 Verbot des „Lambethwalk“ für Betriebsfeiern, zitier nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2782 vom 13.04.1939, S.510

761 Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2784 vom 27.04.1939, S.596

sein" werde, „Auskunft" zu geben. Auch Stege signalisierte seine Unzufriedenheit über den generellen Mangel an eindeutigen Entscheidungen bezüglich moderner Tanzmusik aus dem Ministerium. Wie sollte denn nun ein Musiker reagieren, wenn aus dem Publikum zum Beispiel der Wunsch nach dem „Lambeth-Walk" kam, den doch inzwischen auch schon mal eine Militärkapelle im Programm hatte oder ein „Eisläufer-Meisterpaar" im Revuerepertoire?[762]

Stege veröffentlichte im Mai 1939 eine Zusammenstellung sämtlicher „Einzelaktionen" gegen „Swing und Lambeth-Walk" und riet seinen Lesern dazu, „sich ein Notizbuch anzulegen, möglichst in Verbindung mit einer deutschen Landkarte, und gewissenhaft alle verbotenen Gebiete einzutragen", um sich nicht strafbar zu machen.[763] Schwang in dieser Empfehlung Steges nicht eine deutliche Kritik an der Inkonsistenz der im RMVP beheimateten staatlichen Musikpolitik mit? Eine klare, reichsweit geltende Anordnung zum Thema Tolerierung oder Verbot moderner Tanzmusik und ihrer Tänze, hätte den Musikern „vor Ort" sicherlich das Arbeiten erleichtert. Stattdessen hatten sich seit Mitte 1938 diverse andere Stellen außerhalb von RMK und RMVP engagiert: In Freiburg die Polizeidirektion, in Pommern die Gauleitung, in Stuttgart das Vergnügungsgewerbe, in Württemberg-Hohenzollern, Franken, Thüringen Gauleitung und Vergnügungsgewerbe, in Köln einzelne Gaststätten und schließlich die Partei sowie in Sachsen die Landesverwaltung. Dazu kamen noch diverse Verbote und Anordnungen in einzelnen Berufskreisen und Parteigliederungen.[764] „Es geht nicht an, dass jede Gebietsleitung für sich in ihrem Bereich Verbote erlässt, die wenige Schritte weiter jenseits der Gebietsgrenze keine Gültigkeit mehr haben.", beklagte Stege die „bestehende Unklarheit".[765]
Tatsächlich war ein solcher Flickenteppich an Aktionen unschön und stieß besonders auch auf den Missmut von sich als national definierenden Musikern und Kapellenleitern, die sich in ihrem Kampf gegen das „Undeutsche" von der nationalsozialistischen Regierung im Stich gelassen fühlten und sich stattdessen den falschen Forderungen der Gaststättenbesitzer und dem schlechten Geschmack des Publikums ausgesetzt sahen. Stege belegte dies mit einigen „Leserstimmen" über den „schweren Stand" der Musiker gegenüber Gaststättenbesitzern und Gästen:

[762] Ebd.
[763] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2787 vom 19.05.1939, S.689
[764] Ebd.
[765] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2786 vom 11.05.1939, S.650

„Ich habe vierzig Jahre umsonst gekämpft für die Sauberkeit meines Standes... Nicht die Musiker, sondern die Wirte sind schuld an schlechter, d.h. Klamauk machender Musik. Nicht der Musiker kann das Publikum erziehen, wenn es der Wirt verhindert (...).“[766] Manche Gaststättenbesitzer ließen sich sogar dazu an, den Gästen verbotene Tänze vorzumachen: „Uns ekelt es direkt an, wenn wir vom Podium aus zusehen müssen, wie deutsche Volksgenossen tanzen...“[767] Die unklare Situation sorgte vielerorts für Streitigkeiten zwischen Musiker, Arbeitgeber und Publikum, so dass Stege wiederholt und nachdrücklich auf eine „einheitliche Lösung der Tanzmusikfrage für Großdeutschland“ drängte.[768]

In der Tat erließ die arg in Zugzwang gebrachte RMK zusammen mit der für Tanzfragen zuständigen Reichstheaterkammer (RTK) am 13. Mai 1939 eine Erklärung über „Entartung im Tanzwesen“, in der sie sich auf „gewisse Erscheinungen im geselligen Tanz“ bezog. Wenige Tage zuvor hatte sich RMK-Präsident Raabe im „Westdeutschen Beobachter“ indirekt gegen eine umfassende gesetzliche Regelung ausgesprochen und stattdessen die Erwartung an die Betriebsführern der Unterhaltungsstätten formuliert, „das Verswingen, Verswinegeln und Verhotten der Tanzrhythmen“ zu untersagen.[769] Verbote formulierte die jetzt herausgegebene Erklärung also nicht, stattdessen sollten „neuartige in- oder ausländische Tänze“ zukünftig durch eine „Unbedenklichkeitserklärung“ freigegeben werden müssen. Außerdem wies man die deutschen Tanzkapellen darauf hin, dass es „unwürdig“ sei, „Texte in ausländischer Sprache zu singen“. Ein Abdruck jener Erklärung in der „Unterhaltungsmusik“ findet sich jedoch erst Anfang Juli 1939,[770] in der gleichen Ausgabe der „Unterhaltungsmusik“ hatte Stege nochmals in „Ermangelung einer einheitlichen Regelung für Großdeutschland“ ein Einzelverbot (Hamburg) verkündet.[771] Unmittelbar nach der Veröffentlichung, die „durch ein Nachrichtenbüro“ und wohl tatsächlich mit einiger Verspätung erfolgt war, würdigte Fritz Stege diesen Schritt der RMK in einer ausführlichen Kommentierung.[772] Die Musikerschaft begrüße die Regelung bezüglich ausländischer Tänze

[766] Leserbrief der Kapelle F. in Fr., Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2787 vom 19.05.1939, S.690

[767] Leserbrief Kapellenleiter W. in G., Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2787 vom 19.05.1939, S.690

[768] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2786 vom 11.05.1939, S.650

[769] Peter Raabe im Westdeutschen Beobachter vom 11.05.1939, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2788 vom 25.05.1939, S.739

[770] Aus der Reichsmusikkammer, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2794 vom 06.07.1939, S.911

[771] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2794 vom 06.07.1939, S.906

[772] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2795 vom 13.07.1939, S.937

über eine „Unbedenklichkeitserklärung“, denn so sei ihnen eine schwere Verantwortung genommen, deren Ausübung sie immer wieder in die Rolle des „Sündenbocks“ gedrängt habe. Schließlich sei der Musiker nur ein Angestellter, der den Wünschen der Gaststättenbesitzer nachkommen müsse, die sich wiederum aus wirtschaftlichen Interessen am Publikum orientierten. Der Unterhaltungsmusiker würde sich nicht darum reißen, „exotische Importware zu spielen“ und „entartete Tänze vorzutragen“ und „ausländische Refrains zu gröhlen“. Fordere das Publikum aber solcherlei und man gehe als Kapelle nicht darauf ein, so müsse man mit Konsequenzen rechnen. Die neue Regelung stelle „eine wirkungsvolle Grundlage dar, auf der weiter aufgebaut werden“ könne.

Doch welche praktische Hilfestellung leistete diese RMK-„Erklärung“ eigentlich in den brennenden Tagesfragen „Swing“ und „Lambeth-Walk“? Stege bot die Deutung an, dass man sich dem Spielen und Verlegen von Swing und Lambeth-Walk enthalten müsse, solange dafür noch keine „Unbedenklichkeitserklärung“ vorliege. Wie schwammig sich die RMK eigentlich wirklich geäußert hatte, wurde in der Praxis schnell klar: Galt die Regelung nur für zukünftige Tänze oder mussten bereits verbreitete Formen nochmals ein Prüfungsverfahren durchlaufen? Welche alltagstaugliche Relevanz hatte es, lediglich auf Missstände „hinzuweisen“?

„Verboten oder erlaubt?“, hieß dementsprechend die entscheidende Frage und so auch die plakative Schlagzeile über den Ausführungen des Musikkritikers Heinz Vogt, der über einen Vergleich mit der Entwicklung auf dem Gebiet der deutschen Presselandschaft zu zeigen bemüht war, dass man „Ausrichtung“ am besten durch das Verbot von „Entgleisungen“ herbeiführen könne.[773] Eng umrissene Vorschriften bezüglich des Erwünschten seien auch hier nicht gemacht worden, das habe man den Verantwortlichen überlassen. Verbote seien dagegen unbedingt erforderlich, vor allem in einer Situation, in der „Ignoranz oder Außenseitertum als Unkraut alle gesunden Triebe einer Entwicklung zu überwuchern“ drohten, wobei Vogt hier auf „die Erfindung des ‚swing’, des Lambeth-Walk und ähnlicher Errungenschaften“ hinwies.

Ein wirklich eindeutiges Verbot aus der RMK richtete sich gegen „jüdische Unterhaltungs- und Tanzmusik“, das Anfang August 1939 vom Präsidenten öffentlich bekräftigt wurde: „Nach meinen Feststellungen spielen Unterhaltungs- und Tanzkapellen vielfach noch Werke jüdischer Autoren. Ich weise darauf hin, dass

[773] Heinz Vogt: Verboten oder erlaubt?, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2795 vom 13.07.1939, S.938ff.

das Spielen von Werken jüdischer Autoren unerwünscht ist.“, teilte Raabe mit und drohte den Ausschluss aus der RMK als mögliche Konsequenz an.[774] Hier existierte also eine klare, reichsweite, potentiell sanktionierte Regelung. Warum fehlte sie für die Dauerthemen Hotmusik, Swingtanz und Lambeth-Walk, an denen sich die Geister schieden? Die Antwort liegt wohl in erster Linie in der Schwierigkeit begründet, Musik in einer solchen Eindeutigkeit zu definieren, wie es möglich war, einen Komponisten dem Judentum zuzuordnen. Durch diese Definitionslücke hatte sich für Stege und seine Kollegen ja bereits eine zweite Front aufgetan, nämlich die moderne Tanzmusik auf ihrer Suche nach einer „deutschen Zukunft“ nicht nur vor Auswüchsen und „Entartungen“ zu bewahren, sondern sie gleichzeitig gegen die ständigen Attacken der fortschrittsfeindlichen Konservativen und Völkischen zu schützen. Reaktionäre Positionen wollte sich Stege, trotz seiner diversen Tiraden gegen „Hot“ und „Swing“ und trotz seiner gelegentlichen Loblieder auf den Walzer,[775] keinesfalls zu eigen machen, eine einseitige Rückkehr zum Traditionellen schied für ihn, der sich doch auch als Kämpfer für eine neue deutsche Tanzmusik verstand, aus.

Bemüht um prominente Schützenhilfe kommentierte Stege geschickt die Ausführungen des Musikwissenschaftlers Wilhelm Stauder über Tanzmusik im vierten Band der „Hohen Schule der Musik“, bestätigte über diese Quelle Tango und Paso doble als „artverwandt“ und würdigte Stauders Werk, an dem die „bedeutendsten Komponisten und Kapellenleiter“ mitgewirkt hätten, insgesamt als tiefgründig, belehrend und sachlich.[776] Bezüglich des Jazz verurteile der Autor „nicht die Synkope, sondern nur deren Missbrauch“ und fordere von diesem Standpunkt aus die „organische Entwicklung einer „deutschen Tanzmusik“. Hier gehe es nicht darum, „alte überlebte Formen zu pflegen und künstlich am Leben zu erhalten“, sondern ruhig einmal über den Tellerrand der eigenen Nation zu blicken: „Eine Übernahme von Formen, die bei anderen Völkern entstanden sind, ist nicht abzulehnen, denn wir werden uns wertvollen Anregungen nicht verschließen. Nur müssen diese Anregungen in unserem Sinne umgestaltet werden, sie sollen zum Anlasseigener schöpferischer Werke werden.“[777] Mit jenem Engagement für Fortschritt und gegen übertriebenen nationalen Chauvinismus bezog Stege tatsäch-

[774] Aus der Reichsmusikkammer, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2799 vom 10.08.1939, S.1169
[775] Z.B. in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2772 vom 02.02.1939, S.141 oder Nr.2774 vom 16.02.1939, S.210
[776] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2782 vom 13.04.1939, S.510
[777] Stauder zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2782 vom 13.04.1939, S.510

lich ein Stück weit Stellung gegen den radikalen Antiinternationalismus aus Parteikreisen, wie er sich zum Beispiel in den regelmäßigen Artikeln von Günther Pietsch, Leiter der Gauschulungsburg Stenden der NSDAP, wiederfand: „Die größten Verbrecher und Halunken sind die Internationalitätsapostel, sowohl in Politik, wie in Wissenschaft, wie in Wirtschaft, wie in Religion und Kultur. Jede wahrhaft große Kunst kann nur national sein.“, hieß es beispielhaft aus dessen Feder.[778] Für die Tanz- und Unterhaltungsmusik hatte Pietsch entsprechend nur eine Lösung parat – alte, arteigene deutsche Tänze: „Ein Deutscher wird immer in seinen eigenen Tänzen letzte Lebensfreude finden, widerlich aber in dieser deutschen Zeit mit ihren gewaltigen reinigenden Stürmen, ja verabscheuungswürdig sind alle jene undeutschen Faxereien, wie Swing und dergleichen. Es erinnert einen an längst überstandene Zeiten, in denen man die Glieder in den blödesten Formen verrenkte, wenn man heute in Tanzlokalen im nationalsozialistischen Reiche plötzlich wieder Urwaldwildheit und übelste Disharmonien aufkreischen hört.“

Stege dagegen plädierte vorsichtig gegen eine Verteufelung sämtlicher ausländischer Einflüsse und gegen einen platten Antiamerikanismus, verwies zum Beispiel auf die Breite des amerikanischen Musiklebens und betonte die Liebe des Amerikaners zur Musik.[779] Die „Donkey-Serenade“, von der er im Februar 1939 als das „meistgespielte und meistverlangte Tanzstück des Presseballs“ berichtet hatte,[780] lobte er im Zusammenhang mit Attributen für eine gute Unterhaltungsmusik.[781] Trotzdem griff er gleichzeitig amerikanische Filme aufgrund ihrer Musik an, deren öffentliche Vorführung „zuerst wie ein Verrat an unseren eignen Interessen“ vorkäme, tröstete sich dann aber damit, dass das Ausland im Austausch dafür wertvolle deutsche Filme zu sehen bekäme.[782]

Pietsch als Stimme der Völkischen beharrte im Kampf um die Reinheit der deutschen Unterhaltung auf der strengen Distanz zu sämtlichen fremden Einflüssen, indem er feststellte: „Der deutsche Musiker hat es gar nicht nötig, fremde Anleihen aufzunehmen, hat es gar nicht nötig, fremde Tänze zu spielen, die wir oft-

---

[778] Günther Pietsch: Wache über die Reinheit der Kultur, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2777 vom 09.03.1939, S.322

[779] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2784 vom 27.04.1939, S.594

[780] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2773 vom 09.02.1939, S.165

[781] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2775 vom 23.02.1939, S.259. Den Erfolg dieses Schlagers reflektierte auch der „Film-Kurier“ Nr.17 vom 20.01.1939, S.3 unter der Überschrift „Der Erfolg eines Schlagers“

[782] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2775 vom 23.02.1939, S.260

mals als Dolchstoß in die Fröhlichkeit und Innerlichkeit des deutschen Menschen betrachten müssen."[783] Differenzierter hatte sich Peter Raabe anlässlich des Kölner Swing-Verbotes in einem „Nachruf" geäußert, den Stege auszugsweise zitierte.[784] Swing war für Raabe „Instrumentenquälerei mitsamt bejammernswerten Tanzbemühungen", jene „sittenwidrige Taktlosigkeiten" gelte es mittels Erziehung zu beseitigen, anstatt sich von einem Teil des Publikums den schlechten Geschmack diktieren zu lassen: „Dekadente Burschen und kunstseidene Mädchen, die sich als Publikum aufspielen, sind für uns nicht tonangebend. Unser Stilgefühl weicht von dem ihren entscheidend ab. Nicht diese Jugend hat uns unsere Lebensart vorzuschreiben, sondern wir schreiben ihr vor, wie sie zu leben hat." Diesen erzieherisch begründeten Angriffen gegen die großstädtische Jugend ließ Raabe nun aber die wichtige Einschränkung folgen, dass es zwar gegen den „Katzenjammer fremder Völker" gehe, gegen das „Artfremde", „Langweilige" und „Unwürdige", dass eine komplette Abschottung gegenüber allem Neuen und jeglichen internationalen Einflüssen damit nicht gemeint sei: „Den Vorschnellen, Hundertfünfzigprozentigen und Griesgrämigen, die kein Urteilsvermögen haben, ist damit nicht eingeräumt worden, nun ihre Engherzigkeit wahllos gegen gut gespielte, musikalisch anregende ausländische Melodien und Tanzlieder zu bewähren. Nicht alles, was anders klingt als ‚Hänschen klein...', ist leichtgeschürzt oder welsch oder vom Übel."

Mit den Ausführungen Raabes war klar geworden, dass die progressive Unterhaltungsmusikerschaft sich zumindest der partiellen Rückendeckung aus der RMK für ihre Bemühungen, eine neue, nicht reaktionäre (aber auch nicht zu moderne) deutsche Tanzmusik zu schaffen, sicher sein konnte. In Zuge dieser Bemühungen berichtete „Die Unterhaltungsmusik" über eine Veranstaltung des „Arbeitskreises für neue Musik" in Frankfurt a. M., den Gerhard Frommel, Dozent an der dortigen Hochschule für Musik, leitete.[785] Das kleine Orchester des Reichssenders Frankfurt spielte im Rahmen des Arbeitskreises „Werke von Künneke, Fischer, Rust, Steinbacher und Meisel", aber auch ausländische Komponisten wie „Cyril Scott und Duce [sic] Ellington u.a.m." gelangten zur Aufführung. Der Artikel las sich als Aufruf zu einer ernsthaften Auseinandersetzung mit aktueller Tanz- und Un-

---

[783] Günther Pietsch: Dem völkischen Lebensgesetz folgend!, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2786 vom 11.05.1939, S.648

[784] Peter Raabe im Westdeutschen Beobachter vom 11.05.1939, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2788 vom 25.05.1939, S.738f.

[785] Um die Unterhaltungsmusik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2794 vom 06.07.1939, S.908

terhaltungsmusik, in der laut Frommel „ein unmittelbarer, vitaler Ausdruck unserer Zeit“ erscheine. Bemerkenswert war hier natürlich die relative Akzeptanz auch des Nicht-Deutschen als Vorbild, wie sie ideologisch eigentlich unmöglich war. Das nämlich hatte Pietsch nun schon mehrfach festgestellt und sollte es nun Ende Juli in einem der schwülstigsten Leitartikel in der gesamten Geschichte der Zeitschrift einmal mehr bestätigen. In einem Text zum „Tag der Deutschen Kunst“, der in seinem Finale auf dem geradezu inflationären Gebrauch der Worte „Waffen“ und „Kampf“ aufgebaut war, hatte er festgestellt: „Es musste deshalb eine der ersten Aufgaben des Nationalsozialismus als dem Ausdruck der deutschen Seele sein, die Freiheit auch auf dem Gebiete der Musik dem deutschen Menschen zu erringen und alles Minderwertige auszureißen. (...) So kann das deutsche Volk in diesem Kampfe auch nur seine deutschen Waffen gebrauchen. (...) Der Waffenmeister dieser heimlichen deutschen Waffen ist der deutsche Musiker, er hält treue Wacht über dieses große herrliche Erbe.“[786] Hier hatte der „Arbeitskreis“ einen deutlich anderen Weg aufgezeigt. Doch nicht nur dies war bemerkenswert, sondern vor allem auch die Tatsache, dass sich seitens der akademischen Musikwissenschaft der Unterhaltungsmusik genähert wurde, ohne deren Bedeutung als rein profane Angelegenheit zu relativieren. Die Forderung der Unterhaltungsmusiker nach künstlerischer und gesellschaftlicher Anerkennung entsprechend ihrer immer wichtiger werdenden Rolle im „kulturellen und zivilisierten Leben“ und nach einem der Realität adäquaten „Platz im Musikgeschehen“[787] fand immer deutlicheren Widerhall.

Im Zusammenhang mit der Vorstellung konträrer Positionen zum Thema „Schlager“ zitierte Stege als ein weiteres Zeichen, dass er um Differenzierung und Fortschritt bemüht war, unter anderem die Berliner „Musikwoche“. Dort hatte sich Musikkritiker Hans Scherer klar auf die Seite des modernen rhythmischen Tanzschlagers gestellt und scheute sich dabei nicht, das Wort „Jazz“ in positiver Konnotation in den Mund zu nehmen: „Wir kommen jetzt zum ‚Jazz’. Die alte Polemik können wir uns ersparen. Wir meinen nicht Jazz im Sinne von Negermusik, sondern den Rhythmus und die Synkopen. Das sind Dinge, die viele Menschen von heute wirklich brauchen. Sie erfrischen wie ein Bad. Scharfer Rhythmus ist etwas sehr Gesundes. Es gibt wohl hin und wieder Leute, die drohend den Zeigefinger erheben. Die sterben aber mit der Zeit aus. (...) Aber Rhythmus und Synkope im

---

786 Günther Pietsch: Leitartikel, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.1002 vom 27.07.1939, S.1001f.

787 Josef Tomandl: Prof. Dr. Paul Graener und die Unterhaltungsmusik, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2794 vom 06.07.1939, S.909

Foxtrot als Tanz gehören zur Gebrauchsmusik und sind, am rechten Platz, absolut zu verteidigen. Es wird nicht zu ändern sein, dass die jungen Menschen heute lieber dreimal Foxtrot tanzen als einmal Walzer.“[788] Die Tatsache, dass Stege diese Zeilen unkommentiert vorstellte, kann zumindest als eine Bewegung in Richtung der Akzeptanz moderner Klänge gewertet werden.
In einer unerwarteten Deutlichkeit unterstrich Stege seine musikpolitische Position in klarer Distanz zur völkischen Antimoderne, mit deren Pamphleten gegen Tanzmusik und Schlager er sich im letzten Augustheft 1939 in beinahe streitlustiger Laune auseinander setzte. Ein ausführliches Zitat aus der NSKG/KdF-Zeitschrift „Volkstum und Heimat“ über die Herkunft des Jazz, in dem der für seine Anti-Jazz-Aktionen berüchtigte Musiklehrer Max Merz[789] resümiert hatte, Jazz sei nicht nach ästhetischen Gesichtspunkten zu beurteilen, sondern als „Anzeichen eines Generalangriffs artfremden Blutes auf die Geistes- und Seelenhaltung der weißrassigen Völker (...) durch die (...) Anwendung zermürbender geistig-seelischer Reizmittel und Rauschgifte“[790] zu verstehen, konfrontierte Stege mit folgenden Fragen: „Ist aber ‚moderne’ Tanzmusik nur deshalb verwerflich, weil sie modern ist? Soll Fortschritt gleichbedeutend mit Entartung sein? Ist ‚gut’ nur das erprobte Alte? Liegt nicht die Gefahr vor, dass jede Entwicklung der Tanzkomposition durch Vorurteile und Missdeutungen unterbunden wird?“[791] Doch nicht genug mit diesem eisigen Plädoyer der Praxis gegen die Utopie der völkischen Antimoderne, jetzt präsentierte Stege eine Leserzuschrift, in der ein Kapellenleiter über ein „aufschlussreiches“ Erlebnis mit einem NS-Führer berichtete: „Nachdem wir eine Tanzserie gespielt hatten, rief mich ein NS-Formationsführer an seinen Tisch und beklagte sich darüber, dass diese Musik unerwünscht und undeutsch wäre. Ich erklärte natürlich, dass es sich dabei um rein deutsche Tanzmelodien handelte.“ Klar ist, dass eine solche Episode kein Einzelfall gewesen sein konnte und schon so mancher Musiker in Ermangelung klarer Gebote und Verbote und in Anbetracht verschiedener Publikums- und Arbeitgeberpräferenzen in Probleme mit sich als nationalsozialistisch definierenden Gästen geraten war. Der Leserbriefschreiber hatte nun eine „lange, aber immer-

[788] Hans Scherer in der Berliner Musikwoche 26/1939, zitiert nach: Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2801 vom 24.08.1939, S.1242
[789] Merz reiste in Begleitung einer Rausschmeißer-Truppe durch das Reich und hielt Vorträge gegen Jazz und „Swingmanieren“. Kater 1995, S.283
[790] Max Merz in Volkstum und Heimat (Kampfschrift für nationalsozialistische Kulturarbeit), zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2802 vom 30.08.1939, S.1277
[791] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2802 vom 30.08.1939, S.1277

hin harmonische Diskussion mit dem Herrn“ geführt und dabei eine Lanze für die moderne Tanzmusik gebrochen: „Im Verlauf der weiteren Unterredung setzte ich auseinander, dass es für den modernen Menschen keinen Fortschritt bedeute, krampfhaft nur das althergebrachte zu pflegen, und sich jeglichem Neuen zu verschließen. Meiner Ansicht nach sei wertvolle neue Tanzmusik ein Spiegel der heutigen Zeit mit den Errungenschaften der Technik und Erfindungen auf allen Gebieten.“ Stege würdigte die Aussage des Lesers, indem er den Gedanken einer Schaffung „neuzeitlicher guter Tanzmusik“ aufgriff. Dazu habe auch der „SA-Mann“ Stellung bezogen und die „Rückkehr zum Volkstum als einzig gangbaren Weg“ erkannt: „Eine wirklich frohe Tanzstimmung ist erst dann wieder möglich, wenn tausend jüdische und exotische Notenblätter verstauben und dafür reine, helle, deutsche Melodien, ein sonniges Lied oder auch der Lebensrausch des deutschen Walzers eingetauscht werden.“[792] Doch sah Stege in dieser Form der Reaktion bestimmt nicht die Zukunft der deutschen Tanzmusik, wobei er sich geschickt auf die Reichsjugendführung (RJF) berufen konnte: „So wenig wie das Volkslied ein Produkt des Konzertsaals ist, sowenig kann der Volkstanz in der großstädtischen Tanzdiele heimisch werden.“[793]

4.2.15 Kulturkampf gegen England: Tanzmusik zu Kriegsbeginn

Steges „Kulturpolitische Wochenschau“ der letzten Friedensausgabe der „Unterhaltungsmusik“ hatte eine recht klare Position als Kontrapunkt zum radikalen Antimodernismus völkischer Prägung eingenommen und ein Bekenntnis zu Fortschritt und Rhythmus in der deutschen Tanzmusik aufgezeigt. Eine Konkretisierung dieser Linie blieb angesichts der veränderten politischen Weltsituation zunächst jedoch aus. Zwar war das mit Kriegsbeginn erlassene Tanzverbot nach den schnellen Erfolgen des „Blitzkriegs“ im Osten bereits seit Oktober wieder aufgehoben worden, die Toleranzgrenze für moderne, vor allem natürlich englische Musik war nun allerdings erneut deutlich gesunken: Nicht „jede Art würdeloser Tanzmusik wie vor dem Krieg“ sei wieder zugelassen, was zu dicht am Leben der Westmächte stehe, dürfe keinesfalls gespielt werden, so ließ Stege jetzt verlauten und gab einen klaren antienglischen Kurs an, den er auch bezüglich der Anglizismen im Anzeigenteil der Zeitung demonstrativ angewandt sehen woll-

[792] Der SA-Mann vom 10.07.1939, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2802 vom 30.08.1939, S.1277f.

[793] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2802 vom 30.08.1939, S.1278

te.[794] Angesichts der Tatsache, dass es deutsche Kapellen gäbe, die nach wie vor englische Schlager und englische Refrains im Repertoire hätten, adressierte Stege sogar eine eindringliche Drohung an jene Musiker, man würde sie „über ihre nationale Haltung eindringlicher belehren“, als dies „mit Wort und Schrift geschehen“ könne.[795]

An einer solchen Ignoranz einiger Musikern gegenüber politischen Fragen hatten sich die Kollegen vom „Deutschen Podium“ schon längere Zeit gestört. In diesem Sinne beschwerte sich zum Beispiel Hanns Ludwig Kormann, dass „manche Kapellenleiter scheinbar mit geschlossenen Augen an der Entwicklung der letzten Jahre vorbeigegangen“ seien und von einem „kulturpolitischen Problem“ nichts wissen wollten.[796] Unter dem Vorwand, „nicht englisch, sondern amerikanisch“ zu singen, würden immer noch englische Texte eingeschmuggelt. Besonders hatte man es auf einen im Berliner Westen aktiven Kapellenleiter abgesehen, der als „wurzelloser Außenseiter“ immer noch seine „englisch-Songs“ schamlos herunterdudele und so den deutschen Staate mit „englisch-jüdischer Nuttenstall-Kultur“ verhöhne.[797]

„Gedankenlose Volksgenossen“, wie jener, der immer noch lautstark englische Schallplatten abspielen lasse, obschon die „kein einziger“ mehr hören wolle, und damit auch die Nachbarn belästige, wurden eindringlich ermahnt.[798] Im Tanz ging es nun wieder um „Takt“ und „Haltung“, Dreiviertel- und Marschtakte sollten wieder den Ton angeben. Ausländische Importe seien durch einheimische Musik zu ersetzen, so zitierte Stege eine Reihe von Forderungen an die deutschen Musiker: „Bietet gute deutsche Unterhaltungsmusik, spielt schöne deutsche Melodien, bevorzugt lustige deutsche Musik, wählt reizende deutsche Schlager, das Publikum wird dankbar sein und auf importierten Kitsch und Knatsch gern verzichten!“[799] Den Verweis auf individuelles „Fingerspitzengefühl“[800] anstatt Verzicht auf Fröhlichkeit und „Trauerstimmung“ hatte auch das „Deutsche Podium“ klar

[794] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2808 vom 12.10.1939, S.1370ff.

[795] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2809 vom 18.10.1939, S.1388

[796] Hanns Ludwig Kormann: Aber noch weiteres sah ich..., in: Das Deutsche Podium Nr.41 vom 13.10.1939, S.5f.

[797] Hans Brückner: Wurzellose Außenseiter, in: Das Deutsche Podium Nr.41 vom 13.10.1939, S.6

[798] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2811 vom 02.11.1939, S.1421

[799] „Kulturpflege in Stadt und Land“, in: Der Fremdenverkehr, Amtliches Organ des Reichsfremdenverkehrsverbandes vom 21.10.1939, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2812 vom 09.11.1939, S.1432

[800] Hanns Ludwig Kormann: Unterhaltungsmusik in ernster Zeit, in: Das Deutsche Podium Nr.38 vom 22.09.1939, S.1f.

formuliert: „Das deutsche Volk hat bei allem Ernst unserer Zeit keinen Anlass zum Trübsalblasen, und die heitere Musik braucht nicht ausgeschaltet zu werden.“[801]

Wolfgang Helmuth Koch, Landesleiter der RMK in Essen, hatte Anfang November 1939 per Rundschreiben eine Reihe von „Richtlinien für die Gestaltung der Tanz- und Unterhaltungsmusikfolgen“ bekannt gegeben. „Wegen ihrer grundsätzlichen Bedeutung“ für die mit der kriegsbedingten Unsicherheit konfrontierten Musiker hatte sich die Schriftleitung der „Unterhaltungsmusik“ zu einer Veröffentlichung entschlossen.[802] Jene „Richtlinien“ trugen nicht den Charakter offizieller RMK-Anweisungen, konnten jedoch als Kursansage verstanden werden und kamen als solche wohl auch nicht ungelegen. Koch formulierte als Ziel die „Verwirklichung einer artgebundenen neuen Geselligkeit“ auf der Grundlage der nationalsozialistischen Weltanschauung unter dem Motto: „Sage mir, welche Tanzmusik ein Volk sich gibt und welche Unterhaltungsmusik bei ihm ‚zu Hause’ ist, und ich will Dir sagen, welch Geistes dieses Volk ist.“ Er verstand seinen Aufruf angesichts der äußeren Bedrohung als „Appell an das Gewissen“ aller Musikschaffenden und wollte mittels der Aufstellung einiger „Grundregeln“ für die Durchsetzung „eines artbetonten, d.h. im besonderen gesunden und sauberen Stils in der Tanz- und Unterhaltungsmusik“ kämpfen. Koch forderte ein klares Präferieren deutscher Kompositionen, ergänzt um die Tanzweisen befreundeter Völker, wohingegen Produktionen feindlicher Nationen absolut unerwünscht seien. Tanzmusik müsse „artgemäß“ sein und „dem deutschen Empfinden“ entsprechen, was konkret ein „natürliches Verhältnis zwischen Melodie, Harmonie und Rhythmus“ bedeute, so dass also Jazzmusik, die den Rhythmus ja „unnatürlich“ überbetone, als „undeutsch“ „auszuschalten“ sei. In jedem Fall sei die „Hot“-Spielweise und der Swingtanz unbedingt zu unterlassen. Die „Wiederherstellung des Primats der Melodie“ solle die Schlaginstrumente zugunsten der Streicher einschränken.

Der Kriegszustand mit England, der schnell eine intensive Ausdehnung auf kulturelles Terrain erfahren hatte und sich dort zu einem regelrechten „Kulturkampf“ ausweitete, hinterließ deutliche Spuren im unterhaltungsmusikalischen Repertoire. Die jahrelange intensive Befruchtung der deutschen Tanzmusik mit engli-

[801] Hans Brückner: Fragen und Antworten, in: Das Deutsche Podium Nr.38 vom 22.09.1939, S.2f.
[802] „An die deutsche Tanz- und Unterhaltungsmusikerschaft!“, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2812 vom 09.11.1939, S.1434ff.

schen Stilelementen, mit musikalischen und rhythmischen Innovationen, der jahrelange Musikaustausch und die nicht zu unterschätzende Gastspielkultur waren zwar vielen „völkisch“ denkenden Kulturpolitikern schon immer ein Dorn im Auge gewesen, doch war diese Form der „Internationalität“ gerade auf dem tanzmusikalischen Sektor schlichtweg Realität. Zu dem nun kriegsbedingt erzwungenen Wegfall englischer Tanzmusik kam die problematische Differenzierung zu einer zwar englischsprachigen, aber amerikanischen und damit (noch) akzeptierten Musik.

Hinter den „Modetollheiten“ englischer Musik stecke nichts weiter als „jüdischer Schachergeist“,[803] so das gängige Argumentationsmuster: England als das „perfide Albion“, die Engländer als die „Juden unter den Ariern“, Hot- und Swingmusik als „jüdisch-englische“ Produktion – ob englische Musik denn nun „von einem Engländer oder von jüdischen Notenschmierfinken zusammengemixt“ werde, stand aufgrund dieses Gleichsetzungsmusters gar nicht mehr im Vordergrund.[804] Alf Nestmann schickte sich sogar an, einen der zentralen antibritischen Kampfbegriffe des Jahres 1940 in aller Ausführlichkeit zu erklären: Etymologisch bedeute „Plutokratie“ die „Herrschaft der Unterwelt, des Todes, des Reichtums“, England sei das „Reich der Unterwelt“, „Juda“ das „Reich des Todes“, in dem „Geld und Geldesmacht“ angebetet werde: „Verlordete Juden – Verjudete, englische Lords. Ein Wort trifft die Herrscher der Unterwelt, des Todes: Plutokraten.“[805] Von Herkules bis Prometheus, von den Tantalosqualen bis zum Augiasstall – Nestmann bedient sich mit faszinierendem Eifer der ganzen Bandbreite der griechischen Mythologie, um das bevorstehende „Ende der Plutokraten“ schmuckreichst zu formulieren: „Der Herkules unseres Jahrzehnttausends ist an der Arbeit: er macht keine halbe Arbeit: er bändigt nicht nur, er vernichtet den Cerberus, den englisch-jüdischen Geldsacklord; er räumt den vermisteten Augiasstall aus; er befreit den gefesselten Prometheus, das deutsche Volk. Er entthront die Herren der Unterwelt, er vernichtet sie und ihre Unterwelt, das Untermenschentum. Er öffnet die Reiche des Lichtes (...). Wir Musiker wollen dabei mithelfen.“ In einer solch verworrene Rhetorik von Licht und Dunkelheit, Gut und Böse, Recht und Unrecht manifestierte sich eine eigentümliche Mischung aus bil-

[803] Carl Heinzen: Unsere italienischen Freunde, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2824 vom 01.02.1940, S.88

[804] Wolf Kellerbauer, in: Völkischer Beobachter (Münchner Ausgabe) vom 12.01.1940, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2823 vom 25.01.1940, S.70f.

dungsbürgerlichem Antikenkult und kulturchauvinistischem Sendungsbewusstsein, die im Feindbild England (kurz zuvor noch im Reigen der europäischen Kulturnationen voll akzeptiert) ihre Projektionsfläche fand. Ohne die Bindung an ein Volkstum, nicht fähig zur Produktion echter Kulturwerte, seit jeher lediglich Nutznießer der eigentlichen europäischen Kulturnationen Deutschland und Italien: Der Weg Englands in die kulturelle Bedeutungslosigkeit sei vorgezeichnet und werde sich nun im Krieg zeigen. Mit solch unangenehmem Pathos schmückte nun immer wieder auch Chefredakteur Arthur von Gizycki seine zeitpolitischen Leitartikel aus, in denen das Thema Musik und die Belange der Musiker inzwischen fast nur noch als Konsequenz aus weltanschaulichen Feststellungen angesprochen wurden, und verherrlichte stattdessen ausführlich den Kampf der „alleinigen Wahrheit" gegen englische „Lüge und Betrug".[806]

Auch Stege ließ war von der kulturkämpferischen anglophoben Stimmung mitgerissen und ließ keine Gelegenheit ungenutzt, auf den angeblichen „völligen Zusammenbruch" des englischen Kulturlebens hinzuweisen und den dortigen Missständen die „kulturgesicherte Haltung" Deutschlands entgegenzustellen,[807] in der Kunstschaffen und Kunstleben, Entspannung und Erheiterung auch im Krieg in voller Blüte stünden. Nicht zu jener „Erheiterung" gehörten dagegen „englische Schallplatten", gegen die nun auch das OKW unter Berufung auf die Reichsmusikprüfstelle (RMPS) eingeschritten sei.[808] Es handelte sich dabei unter anderem um zwei Platten von Fud Candrix und eine von Teddy Stauffer, wobei die Titel wegen „übertriebener Hotmusik" von der RMPS verboten worden waren, was nun über das OKW den einzelnen Wehrmachtsteilen bekannt gegeben wurde.[809] Die Tatsache, dass hier das OKW als Transmissionsriemen für die Entscheidungen der RMPS fungierte, spricht für die Notwendigkeit der Verbreitung solcher Anordnungen im Machtbereich der Armee. Die entsprechenden Titel, nämlich „Shadrack" von Robert Mac Gimsey, „Two left feet" von R. Gordon sowie „Frankie

---

805 Alf Nestmann: Musiker kennt Plutokrat!, in: Die Unterhaltungsmusik im Kriege!, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2833 vom 04.04.1940, S.301

806 Arthur von Gizycki (Arkadjew): Lüge und Betrug stehen auf ihren Fahnen – Wir siegen in der Wahrheit, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2846 vom 04.07.1940, S.615

807 Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2824 vom 01.02.1940, S.86f.

808 Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2826 vom 15.02.1940, S.123ff.

809 Veröffentlicht in der Deutschen Militärmusikerzeitung 4/1940, wiedergegeben bei Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2826 vom 15.02.1940, S.123ff.

and Johnny“ tauchten dann entsprechend in der zweiten Liste „unerwünschter Musik“ vom April 1940 auf.[810]

4.2.16 „Reinheit und Sauberkeit“ statt Differenzierung

Trotz bestehender Verbote und trotz der omnipräsenten Anfeindungen gegen England, konnte es bei einer Überprüfung von musikalischen Darbietungen in Gaststätten nach wie vor passieren, „überraschende Feststellungen“ machen zu müssen. Bei einer Kontrolle in Düsseldorf war man nicht nur mit dem Vortrag von Werken jüdischer Autoren, sondern sogar mit „englischen Swings und Songs“ konfrontiert worden, was sofort einen empörten öffentlichen Aufruf in der „Rheinischen Hotel- und Wirtezeitung“ mit der Androhung „schärfster Maßnahmen“ nach sich zog.[811]

Mit dem Beginn des Westfeldzuges im Mai 1940 war der Krieg in eine neue Phase eingetreten, deren Ernst auch ein vorübergehendes Ende von „Tanzlustbarkeiten und sonstigen Vergnügungen“ nach sich zogen.[812] Generell sollte die bloße Tanzmusik zugunsten „höherwertiger“ Unterhaltungsmusik im öffentlichen Vortrag klar zurücktreten, vor allem natürlich die „Jazzmusik und ihre Ableger deutscher Prägung“ galten aktuell als nicht mehr zeitgemäß: „Innere Reinheit und Sauberkeit“ sei „oberstes Gesetz“ deutschen Musiklebens im Kriegsjahr 1940, so dass der Jazz weniger denn je eine Daseinsberechtigung habe, stellte Stege fest.[813] Und doch ärgerte ihn die „Subjektivität“ und Undifferenziertheit der meisten Autoren, die sämtliche „Fortschritte und Besserungen“ der letzten Jahre ignorierend, immer noch auf den „Jugendsünden“ der Tanzmusik herumritten. Weiter kommentierte er die scharfen Angriffe in „Westermanns Monatsheften“ (September 1940) aus der Feder des bereits bekannten Volksliedforschers Max Merz nicht, der die „Verseuchung durch den Jazz“ durch Vergnügungsbetriebe, Film und Rundfunk[814] angeprangert und unter dem Aspekt einer „geistigen Hygiene“ „einschneidende und durchgreifende behördliche Maßnahmen“ verlangt hatte.

---

[810] Veröffentlich in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2837 vom 03.05.1940, S.414

[811] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2836 vom 25.04.1940, S.385ff.

[812] Essener Nationalzeitung vom 21.05.1940, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2842 vom 06.06.1940, S.526f.

[813] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2856 vom 12.09.1940, S.850ff.

[814] „Was diese [Film und Rundfunk] allein der deutschen Menschheit an widerlicher Jazzmusik vermitteln, genügt, um jeden guten Geschmack, jedes volks- und artsichere Gefühl zu unterminieren...“ Max Merz, in: Westermanns Monatshefte, September 1940

In der „Unterhaltungsmusik“ schickte sich Franz Götzfried an, Wortführer härtester Angriffe gegen die Rhythmik einer „jüdisch-negroiden Jazzmusik“ zu werden. In einer verworrenen „psychologischen Auseinandersetzung“ mit jenem „kulturpolitischen Problem“ stellte er ein ominöses „blutsmäßig bedingtes“ rhythmisches Empfinden gegen die übersteigerten Reize der „negroid“ beeinflussten „jüdisch-englischen ‚Hot- und Swingmusik’“.[815] Je „gesünder“ man mit dem eigenen Volkstum „verwurzelt“ sei, desto stärker seien „Ablehnung und Widerwille gegen diese Art von Musik“ ausgeprägt. Auch für den dieser Argumentation zufolge ungewöhnlichen Erfolg jener Musik hatte er eine Erklärung parat: Degeneration habe die Abwehr geschwächt und die „Gefahr der Gewöhnung“ ein Übriges getan: „Das haben bis in die letzte Zeit hinein einzelne Tanzkapellen oder völlig der Hotmusik verschriebene Tanzmusiker auch bei uns bewiesen.“ Zum Argument der rassischen Inkompatibilität der Jazzmusik gesellten sich nun auch die bekannten Verschwörungstheorien von der geplanten Zerstörung der deutschen Kultur durch die Juden und erfuhren ihre Verstärkung durch den Krieg; denn jetzt war auch die Rede von der „aktenmäßig“ erwiesenen „Assistenz des Secret Service“, der „Kartoffelkäfer“ in Form von „rhythmischen Veitstänze und Klangeinneblungen süß-säuselnder Liedequilibristen“ auf den „geistigen Nährboden des deutschen Musiklebens“ losgelassen habe.[816] Stege nahm diese „Erkenntnis“ mit marginaler Kommentierung wahr, wobei man sich nicht sicher sein kann, ob er sie wirklich ernst nahm, wenn er schrieb: „Also der Jazz ist das geistige und seelische Kampfmittel des Secret Service – und diese Erkenntnis sollte allen denen zu denken geben, die noch immer unentwegt an dieser Musikausübung festhalten.“[817] Generell hielt sich Stege in Sachen Jazz und Tanz mit eigenen Statements weitgehend zurück, denn angesichts deutlich schärfer gewordener Kampfansagen war ihm klar geworden, dass für eine differenzierende Diskussion momentan nicht der passende Zeitpunkt zu sein schien. Die zitierten Stimmen ließen kaum mehr Raum für ein konstruktives Aber und widersprachen dabei klar den noch zu Friedenszeiten an dieser Stelle oft vorgebrachten Ehrenrettungen für moderne Gesellschaftstänze und zeitgemäße Rhythmik. So hatte jetzt zum Beispiel Karl Hannemann die Fronten klar aufgezeigt: „Auf dem Gebiet des Tanzes geht es um eine nationalsozialistische Entscheidung: entweder Gemeinschaftstanz oder Jazz,

[815] Franz Götzfried: „Am Anfang war der Rhythmus“. Psychologische Auseinandersetzung mit einem kulturpolitischen Problem, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2859 vom 03.10.1940, S.921ff.

[816] Wilhelm Mattes: Die musikalische Betreuung des Soldaten, in: Die Musik, November 1940

[817] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2866 vom 21.11.1940, S.1089f.

entweder arteigen oder artfremd, entweder Gemeinschaft oder Einzelmensch, entweder völkisch aufbauend oder zersetzend. Eine Vermischung von deutschem Gemeinschaftstanz und Jazz ist ebenso unmöglich, wie die von Nationalsozialismus und den zersetzenden internationalen Kräften. Diese beiden Welten stehen sich unversöhnlich gegenüber. Nur eines gibt es zwischen ihnen: Kampf auf Leben und Tod!“[818] Unter Hinweis auf die Bedeutung des Tanzes „für die Gattenwahl“ wurde zudem klar auf den Zusammenhang mit der „Rassefrage“ verwiesen: „Die artfremden Bewegungen nach undeutschen Rhythmen und Melodien sind entscheidender auf die rassische Haltung des Menschen, als das, was er darüber nur hört und liest.“ Gegen den infektiösen „Jazzbazillus“, den „geistigen Vergiftungsprozess artfremden Ursprungs“, wurde inzwischen immer häufiger in seiner „biologischen“ Dimension angegangen.[819]

Dass nur Walzer, Rheinländer und Polka arteigene Tanzformen seien, dem hatten Stege und andere Musikkritiker so oft widersprochen, waren für Tango und Foxtrott eingetreten und hatten dabei vor einer Inflation des Jazzbegriffs gewarnt. Inzwischen schien Stege der eindeutigen und kompromisslosen Haltung Hannemanns nichts entgegenzusetzen: „Der Jazz zieht eine Trennungslinie durch unser Volk. Denn der instinktsichere Mensch aller Berufsschichten tanzt Walzer, Rheinländer und Polka, aber beim Jazz kann er nicht mitmachen. Er spürt auch (...), dass Uniform und Jazz einander ausschließen, weil soldatische Haltung und das ‚Weiche-in-die-Knie-Gehen’ unüberbrückbare Gegensätze sind.“[820] Fast schien es, als wolle sich Stege nun überhaupt nicht mehr festlegen, wenn er einmal dem Jazz als „städtischem Produkt“ eine gewisse Berechtigung zusprach,[821] dann wieder den Kampf gegen die „Einflüsse des Jazz“ zugunsten einer „echten nationalsozialistischen Musikkultur“ feierte[822] und den Jüngern eines „rassischgebundenen nordisch-germanischen Musikempfindens“ ein Forum bot.[823] Auch die Tanzmusik müsse laut Stege eine „innere, ethische Beziehung zur Gegenwart“ entwickeln, so dass ein Musiker, der sich noch immer „an der Emigranten-

---

[818] Karl Hannemann, in: Der Tanz vom 15.11.1940, zitiert nach Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2871 vom 28.12.1940, S.1224ff.

[819] Max Merz zitiert im „Neuen Wiener Tagblatt“ vom 05.04.1941

[820] Karl Hannemann, in: Der Tanz vom 15.11.1940

[821] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2878 vom 13.02.1941, S.146f.

[822] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2879 vom 20.02.1941, S.179f.

[823] Derartige „kulturpolitische Aufklärungsarbeit“ hatte Otto zur Nedden geleistet, über dessen Vortrag in Weimar die „Musikwoche“ vom 04.01.1941 berichtet hatte. Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2880 vom 26.02.1941, S.207ff.

musik Amerikas, an Hot-Manieren und anderem Zeug“ ergötze, in Zukunft mit „handgreiflicher Deutlichkeit“ über seine Pflichten belehrt werde.[824]

Wenig beeindruckt zeigten sich trotz dieser harten Linie übrigens viele der Neuerscheinungen amerikanischer Tanzmusik, die weiterhin ein breites Publikum zu haben schien. Der Musikverlag D. Rather (Sikorski) warb beispielsweise für „effektvolle, modern-rhythmische Klavier-Soli“ wie das der „Dancing Micky-Mouse“, „Raindrops“ oder mit der bekannten „Moonlight-Serenade“.[825]

4.2.17 Mit Werner Egk und neuem Selbstbewusstsein

Mit der Ernennung Werner Egks im Juli 1941 zum neuen Leiter der Fachschaft Komponisten in der RMK[826] war der konservative Paul Graener durch einen Mann ersetzt worden, der sich als Anwalt der zeitgenössischen Tonsetzer und als Befürworter des „Neuen“ und des „Leichten“ in der Kunst verstand. Schon vor dem Krieg hatte er an die zeitgenössische Musik die conditio sine qua non gestellt, dass man sie in einer KdF-Veranstaltung aufführen können müsse, deren Publikum sich in den seltensten Fällen für schwere Musik begeistern konnte.[827] Stege widmete seiner Amtseinführung viel publizistische Aufmerksamkeit und betonte dabei die begrüßenswerte Fähigkeit Egks, sich in die Stilwelt der modernen Unterhaltungsmusik einzufinden, wobei er unter anderem an die „Jazzklänge und Tangorhythmen“ der Troll-Szenen aus der Oper „Peer Gynt“ erinnerte.[828]

Stege sah in dieser Personalentscheidung endlich wieder einen klaren Schritt in Richtung der Aufwertung der Unterhaltungsmusik im Reigen der Künste getan und betonte, dass die Parole von heute nicht mehr hohe oder niedrige Kunst, sondern „deutsch oder undeutsch“ heiße: „Und dass wir alles Undeutsche – das heißt: alles, was nicht artgemäß und lebenswert ist – weit von uns weisen, ist eine Selbstverständlichkeit. Unsere Kameraden im Felde sollen die Gewissheit haben, dass wir in unserer Heimat mit gleichem Ernst kämpfen, um unlautere künstlerische Regungen zu unterdrücken und den ‚Bolschewismus in der eigenen Brust’ (wie Hans Hinkel sich einmal ausdrückte) mit Stumpf und Stiel auszurotten. Die Freiheit der deutschen Kunst (auch der Unterhaltungsmusik) liegt in der

824 Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2885 vom 03.04.1941, S.352f.
825 halbseitige Anzeige, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2874 vom 16.01.1941, S.45
826 Arthur von Gizycki (Arkadjew): Werner Egk. Leiter der Fachschaft Komponisten, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2896 vom 04.07.1941, S.618f.
827 Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2721 vom 10.02.1938, S.156f.

Reinigung ihres künstlerischen Wesens und in der Wachsamkeit über ihre stil- und artgemäße Ausführung.“[829]

Das neue Selbstbewusstsein der Unterhaltungsmusik manifestierte sich bildhaft und blumig in einem Leitartikel von Franz Götzfried in der ersten Novemberausgabe 1941.[830] Unter dem Motto „Wir bauen mit an einem Dom“ wurde der „wertvollen Unterhaltungsmusik“ ein wichtiger Platz „neben den unvergänglichen Schöpfungen der hohen Kunst“ zugewiesen worden: „Echte, gute und wertvolle Unterhaltungsmusik aber nährt ihre Wurzeln immer aus dem ewig fruchtbaren Boden arteigenen Volkstums, und nur solche Unterhaltungsmusik, gleichgültig ob konzertanter oder tänzerischer Natur, hat bei uns Lebensrecht. Sie hilft mit, den Dom zu bauen, der in klingendem, weitgeschwungenem Bogen (...) den lichten Zukunftsaltar unserer Musen umschließen soll.“ Als herausragende Beispiele für Musiker, die an der „politischen und kulturpolitischen“ Erziehungsarbeit am „deutschen Menschen“ beteiligt seien, nannte Götzfried die typischen Vorzeigestars Barnabas von Géczy, Frederick Hippmann und Ottomar Schumer. Dagegen stellte er jene, „die immer noch nicht kapiert haben, dass bei uns ‚Hot-, Swing- und sonstige jüdisch-englisch-amerikanische Niggermusik’ längst ausgespielt haben“. Hier werde es „Zeit, dass sie die Zeichen unserer Zeit langsam verstehen lernen“, auch wenn es sich um „sogenannte prominente Vertreter der Unterhaltungsmusik“ handele. „Erzeugnisse von der Art einer [sic] ‚Tiger-Rag’ und ähnliche neueren Datums“ sowie die Nachäffung alles „Fremdländisch-Jüdischen“, auch wenn es „mundgerecht“ daherkomme, als „artfremde Pseudokultur“ abzulehnen, sei angesichts der hohen Verantwortung, die er trage, unbedingte Pflicht des Unterhaltungsmusikers: „Millionen deutscher Menschen hören täglich in unseren Gaststätten, im Rundfunk, im Tonfilm Unterhaltungsmusik, und so ist ohne weiteres ersichtlich, welche hohe Verpflichtung und Verantwortung der deutsche Unterhaltungsmusiker und ebenso der Komponist unterhaltsamer Musik in musikkultureller Hinsicht trägt.“

Der „musikpolitische Situationsbericht“ Steges knüpfte an jene Mahnung an und resümierte stolz den „weiten Weg der Entwicklung“ der Unterhaltungsmusik als Gattung, „der am Anfang ihrer Laufbahn vor Jahrhunderten von völliger Missachtung bis zu dem gegenwärtigen Ansehen“ führe: „Noch niemals war die wertvolle

---

[828] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2899 vom 15.08.1941, S.705

[829] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2902 vom 25.09.1941, S.806

[830] Franz Götzfried: Wir bauen mit an einem Dom. Zeitgemäße Betrachtungen, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2902 vom 06.11.1941, S.875f.

Unterhaltungsmusik so begehrt wie heute, noch nie durfte sie sich einer derartigen Anteilnahme und Förderung seitens maßgeblichster Stellen erfreuen wie in der Gegenwart."[831] Als Gründe für diesen Aufstieg führte Stege an, dass man die Bedeutung von „Erheiterung und Entspannung" erkannt habe, was sich momentan ja auch besonders in der Auflockerung der Rundfunkprogramme manifestiere: „Die Auflockerung der Programme, den Einbau vielseitigster Unterhaltungsformen mit Einschluss der Filmmusik, der besondere Sendungen gewidmet sind, verdanken wir der Initiative eines lieben, alten Mitkämpfers und Kameraden, dem wir uns eng verbunden fühlen." Stege drückte hier RKK-Geschäftsführer Hans Hinkel, der sich seit Ende des Jahres mit dem Sonderauftrag des Ministers für mehr Unterhaltung im Rundfunk engagierte, eine Verbundenheit aus, die beide bereits seit KfdK-Tagen pflegten.

Angesichts der anerkannten Kriegswichtigkeit der Unterhaltung und im Zusammenspiel mit dem Rundfunk kam nun das Thema der neuen deutschen Tanzmusik, der sich Stege jetzt so nahe wie nie zuvor wähnte, wieder auf den Tisch: „Wenn nicht alle Anzeichen trügen, ist wirklich ein neuer Tanzmusikstil im Werden, der sich wesentlich von der englischen und amerikanischen Tanzmusik unterscheidet. Die Melodie tritt entscheidend in den Vordergrund, ihr Charakter ist die Leichflüssigkeit, die große, schwingende Linie unter offensichtlicher Einschränkung der stolpernden Synkope – dem Symbol der fremdländischen Tanzmusik." Stege gab sich plötzlich wieder tendenziell fortschrittlich und schien an seine Bemühungen aus der Zeit unmittelbar vor Kriegsbeginn anknüpfen zu wollen, wobei er auch „gelegentlichen Jazzeffekten und Instrumentalspäßen" nicht abgeneigt zu sein schien: „Wir wollen nicht kleinlich in die Fehler des Muckertums verfallen, das bei geringfügigen Anlässen mit sauertöpfischen Mienen aufwartet. Über allem aber steht der entscheidende Wertbegriff, an dem unter allen Umständen festzuhalten ist und der auch ein Garant für die Zukunft ist." Unter intensivster Betonung der Bedeutung eines Paul Linckes und unter weiterhin scharfen Angriffen auf den „Neger-Jazz" stellte Stege jetzt auch wieder offene Stimmen für das „belebende Element" des zeitgemäßen tänzerischen Rhythmus vor.[832]

---

[831] Fritz Stege: Unterhaltungsmusik – die Forderung der Zeit, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2906 vom 20.11.1941, S.887f.

[832] Fritz Stege, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2906 vom 20.11.1941, S.888

Ein Blick in die „zeitgemäßen Spielfolgen“ des Jahres 1941 belegt die Dominanz des deutschen „Tanzliedes“,[833] das durchaus auch durch anregende Rhythmik gekennzeichnet sein durfte: Peter Igelhoffs „Dieses Lied hat keinen Text“ zum Beispiel wurde gelobt für seinen „coupletartigen Parlandostil in geschickter Verbindung zum prickelnden Tanzrhythmus“ („von Horst Kudritzki voll Leuchtkraft instrumentiert, so dass alle Wünsche in Erfüllung gingen“), Neuerscheinungen von Albert Vossen und Michael Jary standen eher für ein Höchstmaß an Melodik.[834] Dementsprechend warb der Musikverlag „City“ jetzt mit dem Slogan „Zündende Rhythmen und Melodien“,[835] die Anzeige eines anderen Verlages kündigte „zwei Nummern voller Rhythmus und Melodie“ an.[836] Eines der so beworbenen Lieder trug den Titel „Der schwarze Panther“, der als das deutsche Pendant für den verpönten „Tiger-Rag“ galt. Das Stück erfreute sich vor allem in Soldatenkreisen und unter einigen Jugendlichen[837] einer ungeheuren Popularität und wurde auch im Rundfunk gesendet. Erst im Januar 1943 ließ Hinkel jene Platte, „die dem berüchtigten ‚Tiger-Rag' sehr nahe komme“ für den Rundfunk sperren,[838] ohne dass „Der schwarze Panther“ seine Beliebtheit dadurch einbüßte.[839] Ein ähnlich getarntes Remake war „der beispiellose Erfolg“ von Hans Carste[840] namens „Sie will nicht Blumen und nicht Schokolade“, der schlichtweg die deutsche Version des jüdischen Swingklassikers „Joseph! Joseph!“ war. In diese Kategorie der tarnenden textlichen Eindeutschung gehörten auch „Das Pfennig-Lied“ („Penny-Serenade“), „Ist dein kleines Herz noch für mich frei, Baby?“ („I can't give you

833 Der Begriff des deutschen „Tanzliedes“ war bereits 1934 aufgetaucht, als Musikschriftsteller Hans Joachim Heinrichs erklärt hatte, das Ideal einer Tanzmusik der Gegenwart sei die Synthese aus „zeitbedingtem“ Rhythmus und „artbedingter“ Musik, wobei beide Elemente auch für sich alleine bestehen können müssten: „Das ist es, was den Jazzschlager vom neuen deutschen Tanzlied unterscheidet (...). Wir sagen eben nicht mehr ‚English Waltz', sondern ‚Lied und langsamer Walzer'.“ Hans Joachim Heinrichs: Zweck und Sinn der modernen Tanzmusik, in: Der Artist Nr.2540 vom 23.08.1934

834 Fritz Stege: Für zeitgemäße Spielfolgen, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2899 vom 15.08.1941, S.710

835 Anzeige in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2902 vom 25.09.1941, S.807. Ende 1939 hatte das Primat noch eindeutiger auf der Melodie gelegen: „Ihre Melodie klingt im City-Schlager!“ geheißen: Anzeige in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2813 vom 16.11.1939, S.1457

836 Anzeige in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2902 vom 25.09.1941, S.808

837 Vgl. SD-Bericht vom 10.08.1942, Boberach, S.4054f.

838 Protokoll der Sitzung vom 06.01.1943, BA R55 /696, 104f.

839 In einem Frontbericht taucht „Der schwarze Panther“ sogar als „Schlager der Ostfront“ auf: Curt Fellner: „Nervenzerreißendes Nachtleben...“, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2953 vom 17.05.1944, S.321

840 Anzeigen in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2896 vom 04.07.1941, S.621 und Nr.2902 vom 11.09.1941, S.783

anything but love"),„Hallo, kleines Fräulein" („Sweet Georgia Brown") oder „Laterne, Laterne" („A tisket, a tasket").[841]

Dass sich angesichts der schwimmenden Grenzen zwischen erwünschten und unerwünschten Musikstilen, zwischen „anregenden und erregenden" Rhythmen Probleme ergeben würden, die das „Fingerspitzengefühl" des Kapellenleiters verlangten, war Stege klar. Daher sah er – vermutlich konfrontiert mit verschiedenen Beschwerden – die Notwendigkeit eines Einschreitens gegeben, um Missverständnissen vorzubeugen: „Selbstverständlich stellt die Kriegszeit keinen Freibrief für zügellose Jazz- und Hot-Leidenschaften aus, und jede Übertretung der natürlichen Schranken, die das Nationalgefühl und das kulturpolitische Verantwortungsbewusstsein ziehen, ist nach wie vor verurteilenswert und verdient schärfste Ablehnung."[842]

4.2.18 Melodie, moderner Rhythmus und zeitgemäße Tänze

Im Jahr 1942 gruppierte sich die Diskussion über die deutsche Tanz- und Unterhaltungsmusik in erster Linie um die Themen „zeitgemäßer Rhythmus" sowie „Wert und Bedeutung der unterhaltenden Musik". Die gleichzeitig von höchster Stelle intensiv vorangetriebenen Veränderungen im Rundfunkprogramm zugunsten eines Höchstmaßes an „Entspannung und Unterhaltung" gaben zugleich Vorbild und Begründung, Maßstab und Herausforderung. Dass hier Umgestaltungen anstanden und zum Teil bereits durchgesetzt waren, war bereits gelegentlich kommentiert worden, im Februar 1942 nun fand sich ein Auszug aus einem Artikel über das Musikprogramm des Rundfunks, den Gerhard Slavik, „einer maßgeblichen Persönlichkeit in der Reichssendeleitung",[843] Anfang des Jahres für die Zeitschrift „Reichsrundfunk" verfasst hatte.[844] „Heiter, unbeschwert und unvoreingenommen" müsse das Rundfunkprogramm im Kriege sein, so Slavik, angesichts der zu erbringenden gewaltigen Sendeleistung eines Programms „von 5 Uhr früh bis 2 Uhr nachts" falle der Unterhaltungsmusik der Löwenanteil zu. „Im Volkslied, in den volkstümlichen Melodien, dem Schlager, der Operette und bekannten Oper, den volkstümlich gewordenen Melodien deutscher Meister" träfen

---

[841] Vgl. Graeff / Haas, S.44f.

[842] Fritz Stege: Gaststättenmusik im Zeichen des Krieges, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2908 vom 18.12.1941, S.924

[843] Slavik war Leiter der Abteilung Musik in der Reichssendeleitung.

sich die verschiedenen Geschmäcker der Hörer, doch müsse zusätzlich beachtet werden, dass Musik „auch eine Generationenfrage“ sei. Jetzt gab Slavik sein klares Plädoyer für die Frische, den Fortschritt, die Jugendlichkeit in der Unterhaltungsmusik – Elemente, gegen die ein konservatives Einschreiten zwecklos und unangebracht sei: „Während unseren Großeltern und Eltern Walzer und Polka als moderne Unterhaltung und Tanzmusik lieb geworden sind – auch der Walzer war einmal neu und musste sich gegen ältere Tanzformen erst durchsetzen –, verlangt die junge Generation nach einem straffen, modernen Rhythmus. Der größte Teil der kämpfenden Truppe gehört dieser jungen Generation an. Wenn für sie moderne Tanzrhythmen die erwünschte Entspannung bedeuten – und dafür gibt es unzählige Beweise –, so darf sich diesem Wunsche niemand verschließen, vor allem der Rundfunk nicht, auch wenn die Walzergeneration daran keinen solchen Gefallen findet.“

Stege stand jener von Slavik formulierten Forderung nach einem „straffen, modernen Rhythmus“ bekanntlich nicht ablehnend gegenüber, doch sah er sich traditionell (und nach seinem Eintritt in die Schriftleitung wohl mehr denn je) eher in der Position des kundigen Vermittlers zwischen rhythmischen „Auswüchsen“ und der rückwärtsgewandten „Walzergeneration“. Im gleichen Heft wog er die „Gefahren der Tanzmusik“ ab, wobei er einerseits den „Wert des Rhythmus“ betonte („der in der mitunter körperlich notwendigen Erregung und Anreizung der vielleicht erschlafften Nerven“ bestehe) und ein Verpflanzen der „Dorflinde“ mit ihren traditionellen Tänzen „auf das großstädtische Tanzparkett“ ablehnte, andererseits aber darauf hinwies, dass der „gehämmerte Zweivierteltakt“ und die „gleichförmigen Schritttänze“ bei weitem nicht so edel seien wie die „Tanzfiguren des Tangos und Walzers“.[845] An dieser Formulierung wurde zumindest deutlich, dass für die Stege die Diskussion über die Frage nach dem Stellenwert des *Tangos* abgeschlossen war.

Ergänzt wurden die Ausführungen Slaviks durch einige Gedanken des Musikschriftstellers Helmut Paustian zum Problem der Hörerwünsche und der zu häufigen Wiederholung bestimmter Musikstücke: „Ein gutes Rundfunkprogramm nämlich stellt sich dar aus der Synthese von Hörerwünschen möglichst breiter Kreise

---

[844] Gerhard Slavik in: Reichsrundfunk vom 11.01.1942, wiedergegeben in Unterhaltungsmusik im Rundfunk, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2911 vom 06.02.1942, S.38

[845] Fritz Stege: Gefahren der Tanzmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2911 vom 06.02.1942, S.41. Stege kommentierte hier einen Artikel von Ilse Deyk in der „Zeitschrift für Musik“.

mit den zielstrebigen Absichten einer aufbauenden Kulturpolitik. Je inniger diese Verbindung gelingt, desto besser das Programm. Mit anderen Worten: es gilt, dem Hörer entgegenzukommen gemäß seinen Wünschen und ihn dennoch unmerklich dabei zu lenken.“ Nicht das arrogante Ignorieren oder das schulmeisterliche Lenken der Hörerschaft sollte die Aufgabe der Programmgestalter sein, wenn ihnen am Erfolg des Rundfunks gelegen war: „Schon Langbehn, der Rembrandtdeutsche, sagte: ‚Anstatt den Hanswurst zu verbrennen, hätte Gottsched ihn veredeln sollen!’ Veredeln! Das ist auch das Ziel des Rundfunks im Hinblick auf die Hörerwünsche.“[846]

Die Hörer und deren Wünsche, wie Slavik und Paustian sie beschrieben hatten, kamen in einem PK-Artikel in eindeutiger Weise zu Worte.[847] Dieser beschrieb anekdotenhaft die Bedeutung des Radios für den Soldatenalltag und betonte dabei die Freude an der Tanzmusik: „Wir hörten den Soldatensender Belgrad. (...) Der Sender bringt Tanzmusik und das haben wir Soldaten am liebsten. Man kann dabei die Gedanken wandern lassen.“ Man lobte „die Kameraden vom Soldatensender Belgrad“ für ihr gefälliges Programm. Nun kam die Sprache auf die Verständnislosigkeit verschiedener Kreis in der Heimat, auf jene „Walzergeneration“ (Slavik), für die die „Tante“ eines Soldaten Synonym war: „‚Meine Tante hat sich einmal beschwert, dass im Krieg soviel Tanzmusik gesendet wird’, sagt der kleine Funker und beschwört einen Tumult herauf. ‚Die Tante sollten wir hier haben’, sagt der Obergefreite wütend, aber der Leutnant meint, der Weg hierher sei doch zu beschwerlich, vor allem die letzten dreihundert Meter kriechend für eine alte Frau... Und dann sagen sie dem kleinen Funker, was er seiner Tante schreiben soll – ja da wäre es dann aber aus mit der Päckchenschickerei!“ Klarer und zugleich sympathischer hätte man gar nicht für die musikalischen Bedürfnisse der Soldaten werben können, die an das Verständnis der Verantwortlichen in der Heimat appellierten.

Entsprechend tauchten in der „Unterhaltungsmusik“ nun häufiger auch „temperamentvolle Ausführungen“ zum Thema „Jazz“ auf, die in deutlichen Worten das Programm des Fortschritts in der Tanzmusik stützten: „Wer schon einmal eine

[846] Eines der wichtigsten Anliegen des Literaten, Theaterkritikers und Schauspielers Johann Christoph Gottsched (1700-1766) war es, die zu dieser Zeit typische Figur des „Hanswurst“, die mit dem Stück nichts zu tun hatte und deren Aufgabe es war, durch improvisierte, derbe Späße zu unterhalten, von der Bühne zu verbannen. Der Kulturkritiker Julius Langbehn (1851-1907) hatte sich diesem Bemühen kommentierend angenommen.

[847] Hans Bayer: Wir hören Musik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2913 vom 06.03.1942, S.73

recht einschmeichelnde Melodie, auch wenn sie manchmal ein paar rhythmische Kapriolen macht, von einem Künstler auf dem Saxophon hat blasen hören (es gibt solche!) und dann noch im allein seligmachenden Walzer die einzige Tanzform sieht, die uns Deutschen von heute völkisch gerecht sei – der ist um fünfzig Jahre zu spät auf die Welt gekommen!",[848] wurde die „Preußische Zeitung" zitiert. Rhythmus, ein moderner Instrumentensatz, moderne Tänze – die Forderungen der Zeit lehnten Anachronismen ab: „Der Tanz und seine Musik ist Ausdruck höchster Lebensfreude und auch Lebenskraft. Und wir haben jetzt unsern modernen Tanz, denn kein Mensch kann von uns verlangen, dass wir noch im Rheinländer, in der Polka oder im Schunkelwalzer den Tanzausdruck der Zeit suchen, denn jede Zeit sucht sich ihren Ausdruck der Lebensfreude selbst. Freilich ist der Rhythmus ein anderer geworden."[849]

Goebbels persönlich hatte in einem Artikel für „Das Reich" Anfang März 1942 das böse Wort „Jazzmusik" aufgegriffen, sich um Differenzierung bemüht und war mit klaren Worten für eine rhythmische Erneuerung im Zusammenspiel mit der Melodie eingetreten: Es dürfe, so Goebbels, „nicht die Forderung erhoben werden, dass der Walzer unserer Großväter und Großmütter das Ende der musikalischen Entwicklung sein solle, und alles was darüber hinausgeht, vom Bösen ist. Auch der Rhythmus ist ein Grundelement der Musik. Wir leben nicht in der Biedermeierzeit, sondern in einem Jahrhundert, dessen Melodie vom tausendfältigen Surren der Maschinen und Dröhnen der Motoren bestimmt wird."[850] Damit war der Kurs von oberster Instanz fixiert, der doch als solcher bereits von den Musikverlagen verfolgt wurde: „Melodie und Rhythmus".[851]

---

[848] Preußische Zeitung Königsberg vom 11.01.1942, zitiert nach: Zu spät auf die Welt gekommen?, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2914 vom 19.03.1942, S.93

[849] Ebd.

[850] Zitiert in: Jazz im Rundfunk, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2914 vom 19.03.1942, S.95

[851] Interessanter Weise trug die 1958-1991 in Ostdeutschland maßgebliche Zeitschrift für Tanzmusik den Namen „Melodie und Rhythmus". Dass der Umgang der DDR mit musikalischen Produkten international geprägter Populärkultur grundsätzlich einige Ähnlichkeiten mit dem im Dritten Reich praktizierten hatte, wird an einigen Stellen offensichtlich. „Die Partei versuchte nun mit allen Mitteln, die entsprechenden Kommunikationskanäle zu schließen und die DDR-Jugendlichen vor dem Eindringen des gemeinen Rockvirus zu beschützen. Ein Versuch, der – wie wir wissen – gründlich misslang. Als man in der Staatsführung merkte, dass der Konsum westlicher Rock- und Beatmusik auch durch Boykott und Einfuhrverbote nicht zu verhindern war, versuchte man es mit einer neuen Strategie. Staatlich ausgebildete Musikerkollektive erhielten den Auftrag, sich um den Aufbau einer ‚neuen schmissigen Jugendtanzmusik' zu bemühen. Freilich: Meist (Ausnahmen bestätigen die Regel!) handelte es sich dabei nur um fade Kopien westlicher Rockmusik, die niemandem wehtaten, aber gerade dadurch auch niemanden so richtig mitrissen."

Männern wie Franz Götzfried blieb die Rolle des „kulturpolitischen" Mahners vor der Gefahr einer „Entartung durch die Hintertür", vor der – wenn auch in deutlich differenzierterer Art und Weise – auch Stege, dessen regelmäßige Rubrik „Kulturpolitische Wochenschau" nach seinem offiziellen „Eintritt in die Schriftleitung" ausgelaufen war, stets gewarnt hatte. Ende April 1942 empörte sich Götzfried im Zusammenhang mit der für die Soldaten durchgeführten Schallplattensammlung darüber, dass „bis kurz vor dem Kriege ausländische Schallplatten in Deutschland vertrieben worden sind, die zum Teil von jüdisch-amerikanischen Komponisten stammten".[852] Viele der nun gespendeten Platten seien „jüdischer Herkunft", auch wenn dies den meisten Volksgenossen zum Teil nicht bewusst gewesen sei, da sich jüdische Komponisten oder Kapellmeister oft hinter Pseudonymen versteckten. Es sei erschreckend, wie jene noch vorhandene ältere Jazzmusik auf Schallplatten „das musikalische Volksempfinden weiterhin auf jüdische oder doch pseudojüdische Manier" verseuche. Mit den „Phrasen vom modernen Rhythmus" habe es der Jude in der „Systemzeit" geschafft, einen starken Einfluss auf die deutsche Unterhaltungsmusik zu gewinnen. Der „endgültige Schlussstreich in allen seinen Konsequenzen" sei „immer noch nicht gezogen", griff Götzfried nun klar in die aktuelle Diskussion ein und wies plakativ auf „Punkt 23 des nationalsozialistischen Programms" hin, in dem der „gesetzliche Kampf gegen eine Kunst- und Literaturrichtung" gefordert wurde, die einen „zersetzenden Einfluss" auf das „Volksleben" ausübe.[853] So klar war lange nicht mehr auf die Gefahr für die „Reinheit der Lehre" hingewiesen worden, wie sie im 25-Punkte-Programms festgelegt worden war. Von der Berufung der „Modernisierer" auf die Wünsche

---

Michael Schmidt-Salomon: „Die Verhältnisse zum Tanzen bringen...". Über Musik und Politik, in: Marvin Chlada / Gerd Dembowski / Deniz Ünlü (Hrsg.): ALLES POP? Kapitalismus und Subversion, Aschaffenburg 2002. Eine etwas zu plumpe Gegenüberstellung nahm Joachim Ernst Berendt in den 1960ern vor: „Man merkt ja kaum den Unterschied, wenn es in der Nazi-Zeit etwa hieß, ‚die amerikanische Juden- und Niggermusik zerstört die Substanz unseres Volkes', und wenn heute das Zentralkomitee der SED veröffentlicht: ‚Die amerikanische Unterhaltungsindustrie will mit ihrer Dekadenzmusik die Substanz unseres Klassenstandpunktes aufweichen.'" Berendt zitiert nach: Stephan Eisel: Politik und Musik. Musik zwischen Zensur und politischem Mißbrauch, München 1990, S.93

[852] Franz Götzfried: Schallplatten – jüdisch getarnt. Kulturpolitische Betrachtungen, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2917 vom 23.04.1942, S.128f.

[853] In Punkt 23 des NSDAP-Programms hieß es: „Wir fordern gesetzlichen Kampf gegen eine Kunst- und Literatur-Richtung, die einen zersetzenden Einfluss auf unser Volksleben ausübt und die Schließung von Veranstaltungen, die gegen vorstehende Forderungen verstoßen." Gottfried Feder: Das Programm der NSDAP und seine weltanschaulichen Grundgedanken, München 1935 (166.-169. Auflage) (1927)

der Soldaten nach rhythmusbetonter Tanzmusik wollte Götzfried nichts wissen, im Gegenteil: Für ihn war angesichts der vielen neuen im Krieg entstandenen Soldatenlieder vielmehr der Beweis erbracht, „dass für unsere Kameraden von draußen der Begriff ‚Jazzmusik' heute an Bedeutung verloren" habe.[854]
Die Kluft zwischen den Meinungen zum Thema Tanzmusik war größer geworden, was vor allem daran lag, dass man sich inzwischen unter Berufung auf Goebbels und Hinkel klarer denn je für den Fortschritt des Rhythmischen aussprechen konnte. So hieß es im Startartikel der im Mai neu lancierten Serie über „Wert und Bedeutung der unterhaltenden Musik" unmissverständlich: „Eine herzhafte, rhythmisch vielgestaltige Jazzmusik ist zehnmal besser und ehrlicher als so viele verlogene Sentimentalitäten."[855]

Die offiziellen Ehrbekundungen für die Unterhaltungsmusik und ihre Protagonisten stärkten das Selbstbewusstsein der Branche: Inzwischen war die Unterhaltungsmusik eine „ernste Angelegenheit unseres Volks- und Kunstlebens",[856] „eine Wissenschaft", die an Universitäten „berücksichtigt" wurde,[857] mit deren Ausübung man gar Professuren und Ehrenprofessuren erwerben konnte[858] und deren Pflege zu einer „Kriegsaufgabe ganz besonderer Art" erhoben wurde.[859] Jenes Prädikat der „Kriegswichtigkeit" war das entscheidende Zugpferd für die Anerkennung des künstlerischen und gesellschaftlichen Wertes der Unterhaltungsmusik und gleichzeitig das Argument für eine großzügige Förderung und gegen kleinliche Fortschrittsfeindlichkeit, wie Hinkel zu verstehen gab: „Eine Kriegsaufgabe ganz besonderer Art ist die Pflege der Unterhaltungskunst, die bisher von keinem Staat in der Welt geübt wurde. Erst der nationalsozialistische Staat hat in klarer Erkenntnis ihrer Bedeutung die Unterhaltungskunst mit allen Mitteln geför-

---

[854] Götzfried zitierte sich an dieser Stelle selbst, denn seine Tiraden gegen die „Jazzmusik" hatte er bereits im Herbst 1940 formuliert. Franz Götzfried: „Am Anfang war der Rhythmus". Psychologische Auseinandersetzung mit einem kulturpolitischen Problem, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2859 vom 03.10.1940, S.921ff.

[855] E. Jos. Müller: Wert und Bedeutung der unterhaltenden Musik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2918 vom 08.05.1942, S.147f.

[856] Ebd., S.148

[857] Fritz Stege: Unterhaltungsmusik ist eine Wissenschaft, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2918 vom 08.05.1942, S.148

[858] Fritz Stege: Unser Paul Lincke ist Professor, in: in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2918 vom 08.05.1942, S.151. Lincke war außerdem die Goethe-Medaille und die Berliner Ehrenbürgerschaft verliehen worden. Weiterhin hatte Barnabas von Géczy eine Professur an der Berliner Musikhochschule erhalten, Herms Niel den Professor hc.

[859] Hans Hinkel, zitiert nach: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2920 vom 05.06.1942, S.186

dert. Das gilt in erster Linie für das Rundfunkprogramm, das nicht nach den Wünschen kunstgewohnter und kunstverwöhnter Hörer aufgestellt wird, sondern der breiten Masse der Soldaten und der schaffenden Menschen gerecht werden will. (...) Es ist nicht die Zeit, um über Niveau-Probleme zu streiten, sondern es gilt, das Erforderliche zu tun."[860] Hinkel präzisierte diese Ansage im August 1942 mit der Warnung an „Unbefugte", leichtfertig für „Begriffsverwirrungen" zu sorgen, und so zu versuchen, den von Goebbels „frei und klar gezeichneten" Weg („Melodie, Melodie und nochmals Melodie, dazu Rhythmus als Rahmen, Garnierung oder Untermalung.") zu attackieren: „Man sei darum endlich sehr vorsichtig, im Positiven oder Negativen von ‚Jazz', ‚modern' oder gar ‚hot' zu sprechen. Wir benötigen solche geborgten ‚Begriffe' nicht mehr! Weder als Lob noch als Tadel! (...) Die anderen, vor allem die Hörer – besonders am Lautsprecher des Großdeutschen Rundfunks – mögen sich immer reiflich überlegen, ob und wann sie von ‚Jazz' und ähnlichem sprechen."[861] Mit dieser Warnung stellte Hinkel klar, dass er (bzw. Goebbels) die absolute Definitionshoheit beanspruchte und man mit den Bemühungen um eine Auflockerung des Rundfunkprogramms weder das Argument für eine hemmungslose Jazzeuphorie liefere, noch gewillt war, sich von konservativer Seite den Vorwurf machen zu lassen, „Jazz" zu protegieren.[862] Denn genau dieser Vorwurf war inzwischen an der Tagesordnung und kam einmal mehr von Franz Götzfried. Der nämlich war seiner Stellung als Anwalt „völkischer Kraft" und „echter Gesinnung" treu geblieben und konnte sich hier auch diverser Verbündeter sicher sein, wie es in seinem Bericht über die „Süddeutsche Woche neuer Unterhaltungsmusik", die vom Münchner Kulturamt und dem dortigen Reichssender veranstaltet worden war und auf der sich die konservative RMK-Prominenz tummelte, deutlich wurde. Götzfried zitierte ausführlich die Angriffe Peter Raabes gegen die Unsitte permanenter öffentlicher Musikberieselung („Wo man hinhört, Musik, Musik, Musik")[863] sowie seine scharfen Attacken gegen die Tanzmusik: „Die aus der Jazzmusik übernommenen artfremden Elemente

---

[860] Ebd.

[861] Aus einer Rede Hans Hinkels, zitiert in: Wie steht der ernste Musiker zur Unterhaltungsmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2924 vom 06.08.1942, S.241

[862] Bereits am 29. April 1942 hatte Hinkel intern mitgeteilt, dass „mit Einverständnis des Herrn Ministers in den Fachzeitschriften nur noch von wirklich Befugten" zum Thema Jazz Stellung genommen werden sollte, um sich durch Begriffsverwirrungen und selbsternannte Fachleute das Rundfunkprogramm nicht schlechtreden zu lassen: Protokoll der Sitzung vom 29.04.1942, BA R55 /695, 143

[863] Hier spielt Raabe auf den Peter-Kreuder-Schlager „Ich brauche keine Millionen" aus dem Film „Hallo Janine" (1939) an.

müssen ausgemerzt werden. Da versagt unsere Jugend. Sie empfindet nicht mehr klar. Was soll man aber an Stelle dieser Tanzmusik setzen, sagen sogar kluge Leute. Begreifen sie denn nicht, dass diese Musik Gift ist? Kann man seinen Kindern bloß deswegen, weil es nichts anderes dafür gibt, vielleicht Gift geben? Nein, so geht das doch nicht. Mit solchen Argumenten kommen wir nicht weiter."[864] Auch RMK-Fachschaftsleiter Karl Stietz kam in jenem Bericht mit einer „klaren Definition" von Jazzmusik zu Wort: „Jazz heißt wild, also ist Jazzmusik wilde, undisziplinierte, unkultivierte Musik. Ihre zersetzenden Elemente wuchern noch heute in unserer Tanzmusik. Bis heute sind wir mit diesen Auswüchsen noch nicht ganz fertig geworden."[865] Dieser unerwünschte Definitionsversuch und dieser Angriff fand sich im gleichen Heft wie das Machtwort Hinkels, das wiederum direkt neben einer Stellungnahme Raabes unter dem Motto „Dieser Unfug [Jazzelemente] hat zu lange gedauert! Er besteht ja noch!" abgedruckt war.[866] Dass auf dem Gebiet der modernen Tanzmusik innerhalb der musikpolitischen Spitzen Uneinigkeit bestand, konnte kaum deutlicher als auf diesem geringen Raum gezeigt werden. Den wenig aussagekräftigen Abschlussbericht über die „Süddeutsche Woche neuer Unterhaltungsmusik" verfasste dann auch nicht mehr Götzfried, sondern Franz Josef Adldinger, der ihm den treffenden Titel „Unklarheiten über Unterhaltungsmusik" gab und dabei in vorsichtigen Worten die Ergebnislosigkeit der Tagung für die Praxis andeutete.[867]

4.2.19 „Wir machen Musik"

Die Diskussion um Jugendlichkeit, Rhythmus und die Moderne in der Tanzmusik manifestierte sich in einem ungewöhnlichen Spielfilm, der im Oktober 1942 nach nur zwei Monaten Drehzeit[868] in die deutschen Kinos kam: „Wir machen Musik"

---

[864] Franz Götzfried: Süddeutsche Woche neuer Unterhaltungsmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2923 vom 23.07.1942, S.227f.

[865] Franz Götzfried: Süddeutsche Woche neuer Unterhaltungsmusik (Fortsetzung), in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2924 vom 06.08.1942, S.242f.

[866] Peter Raabe: „Gleiche Verantwortungsfreudigkeit für ernste und unterhaltende Musik", in: Wie steht der ernste Musiker zur Unterhaltungsmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2924 vom 06.08.1942, S.241

[867] Franz Jos. Adldinger: Unklarheiten über Unterhaltungsmusik. Die Lehren aus der Münchener „Woche neuer Unterhaltungsmusik", in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2927 vom 24.09.1942, S.285f.

[868] Drehbeginn im Atelier war am 2. Juni 1942, Ende Juli waren dann auch die Außenaufnahmen, die in Prag realisiert wurden, fertiggestellt.

(Untertitel: „Eine kleine Harmonielehre“).[869] Helmut Käutners Film, geprägt von einer erfrischenden „Bissigkeit im Dialog und Witz im visuellen Schauwert“,[870] bereitete einigen Historikern, die zu seiner eindeutigen Einordnung in das angeblich so feste „faschistische Propagandakonzept“ angetreten waren,[871] gewisse Probleme, so dass er meist nur am Rande oder überhaupt nicht erwähnt wird oder aber samt seines Regisseurs als singuläre Ausnahmeerscheinung in der RMVP-kontrollierten Filmwelt gilt.

Bereits im Vorfeld der Uraufführung von „Wir machen Musik“ hatte das „Podium der Unterhaltungsmusik“ darauf hingewiesen, dass der „als geschickter Arrangeur“ bekannte Komponist Adolf Steimel die musikalische Leitung übernommen habe,[872] den wiederum der „Film-Kurier“ mit folgenden Worten zitierte: „Wir haben die Gelegenheit mal voll beim Schopf gepackt, einen deutschen modernen Musikfilm zu machen.”[873] Dieses Vorhaben schien nicht nur aus damaliger Sicht rundum gelungen zu sein, noch heute gilt „Wir machen Musik” als eine der besten deutschen Musikkomödien: Eine schnelle, unverkrampfte Handlung mischt sich mit witzig-schnoddrigen Dialogen, dazu haben die swingenden Kompositionen aus der Feder Peter Igelhoffs bis heute Evergreen-Status. Diese galten zusammen mit dem Spiel von Ilse Werner und Viktor de Kowa als die Hauptattraktion des Filmes,[874] obwohl der Kapelle Peter Igelhoff vor noch gar nicht so langer Zeit seitens des SD eine „einheitlich negative Aufnahme” bescheinigt worden war und er nur die „halbwüchsige Jugend” begeistert habe.[875] Fritz Stege dagegen hatte bereits 1941 Igelhoffs typischen „prickelnden Tanzrhythmus“[876] gelobt und

[869] Regie: Helmut Käutner, Uraufführung 06.10.1942, Prädikate: künstlerisch wertvoll, volkstümlich wertvoll, anerkennenswert

[870] Karsten Witte: Film im Nationalsozialismus, in: Wolfgang Jacobsen (Hrsg.): Geschichte des deutschen Films, Stuttgart 1993, S.160

[871] Darin versucht sich zum Beispiel Eberhard Spreng: Propaganda als Unterhaltung? Drei Regisseure des deutschen Films 1929-1945, in: Berliner Geschichtswerkstatt e.V. (Hrsg.): Projekt: Spurensicherung. Alltag und Widerstand im Berlin der 30er Jahre, Berlin 1983, S.187. Gegen eine bloße Ausrichtung auf das vorgefasste Erkenntnisinteresse „Propaganda“, dem das Credo der eindeutigen Identität von Politik und Ästhetik zugrunde liegt, wendet sich zum Beispiel Witte mit der Frage nach der Funktion im Kontext. Witte 1993, S.119

[872] Film und Funk: Adolf Steimel bei der „Terra“, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2922 vom 09.07.1942, S.220

[873] A. Schmidt: „Da geht euch der Bart ab”. Von dem neuen Terra-Film „Wir machen Musik“, in: Film-Kurier Nr.159 vom 10.07.1942, S.3

[874] Der Jahresbeginn in Hamburg. „Wir machen Musik“ – verspätet, doch sehr erfolgreich, in: Film-Kurier Nr.28 vom 03.02.1943, S.2

[875] SD-Bericht vom 06.03.1941, Boberach, S.2077

[876] Fritz Stege: Für zeitgemäße Spielfolgen, in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2899 vom 15.08.1941, S.710

stellte ihn nun in seiner Serie über moderne deutsche Unterhaltungskomponisten geradezu lyrisch als „amüsanten, heiteren Plauderer“ vor, der reich an „musikalischem Humor“ sei.[877] Seine Melodien erkenne man an „graziöser Frechheit und launigem Geist“. Selbstverständlich fehlte auch hier nicht der Hinweis auf den „erfolgreichen Ilse-Werner-Film ‚Wir machen Musik'“, dem er zusammen mit Steimel ein unverkennbares musikalisches Gesicht mit vier großen Tanzschlager verliehen habe. Auch in seiner Kritik aktueller Schallplattenneuerscheinungen[878] kam Fritz Stege auf „die liebenswürdigen Melodien aus dem Igelhoff-Tonfilm ‚Wir machen Musik' zu sprechen und war erneut voll des Lobes: „Man erkennt Igelhoffs aparten, kammermusikalischen Tanzmusikstil mit seinen Feinheiten und nimmt die Melodienfolge in seiner pikanten Wiedergabe gern entgegen.“[879] Für die musikalische Realisierung am Set war die Band des bekannten belgischen Jazzmusikers Fud Candrix engagiert worden, dessen Fähigkeiten schon öfter in die Kritik nationaler Kulturhüter geraten waren und der zum Zeitpunkt der Dreharbeiten gerade im Berliner Delphi-Palast auftrat.[880] Auch Goebbels zeigte sich zufrieden und lobte im Tagebuch den Film als „schmissig gemacht, mit viel Geist“.[881]

Anni Pichler (Ilse Werner), Studentin an der Musikakademie, verdient sich in der Studentenkapelle „Franz Sperling und seine Spatzen” ein Zubrot mit selbstkomponierter Tanzmusik. Karl Zimmermann (Viktor de Kowa) ist ihr ein wenig trotteliger, aber liebenswerter Dozent, ein Verächter der leichten Muse und erfolgloser Opernkomponist. Während des Nachhilfeunterrichts bringt sie mit viel Schwung und Engagement seine verwahrloste Künstlerwohnung wieder in Schuss; in „diese Mischung von Prosa und Poesie“ (Zitat Karl Zimmermann) muss er sich verlieben. „Der Ernährer“ setzt große Hoffnungen auf den künftigen Erfolg seiner Oper „Lucrezia“ (übrigens ein von Steimel realisierter gemäßigter Richard Strauß), doch die scheitert bereits beim Verlag und der Gerichtsvollzieher wird zum Dauergast im Hause Zimmermann. Trotz ausdrücklichen Verbotes ihres immer noch

[877] Fritz Stege: Wir stellen vor: XV. Peter Igelhoff, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2930 vom 06.11.1942, S.332

[878] Die Schlager aus „Wir machen Musik“ erfreuten sich einer derartigen Beliebtheit, dass sie auf mindestens 14 Platten herauskamen. Muth, S.11

[879] Fritz Stege: „Unterhaltungs- und Tanzkapellen auf Schallplatten“, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2938 vom 24.02.1943, S.50

[880] Fred Ritzel: „Aber dem Publikum gefällt sie!“ Jazzmusik im Unterhaltungsfilm der Nazizeit, in: Musik und Unterricht 17/1992, S.40

an den großen Durchbruch als ernster Komponist glaubenden Gatten, gelingt es Anni weiterhin, mit kleinen Unterhaltungsmusikstücken das junge Paar über Wasser zu halten. Als sie sich heimlich mit ihrem Verleger trifft, wird sie dabei von Karl, der einen Konkurrenten wittert ertappt und sofort verlassen. Dabei hatte sie sich nur bemüht, Karls „Lucrezia" doch noch auf die Bühne bringen, was ihr tatsächlich auch gelingt. Wie nicht anders zu erwarten, fällt die Oper durch, während die von Karl verstoßene Anni mit den „Spatzen" auf Tournee gegangen ist und dort Erfolge feiert. Erst die gemeinsame Arbeit an einer großen Musikrevue, für die Karl als Arrangeur engagiert ist und so ohne sein Wissen die Ideen seiner Frau umsetzt, führt das Paar wieder zusammen.
Wiederum also eine Rolle für Ilse Werner als das Ideal des „jungen Mädchens von heute", dieses Mal kann sie fern des militärischen Milieus und ohne ideologischen Ballast agieren und wirkt dabei um ein Vielfaches frecher als in „Wunschkonzert" (1940): „Sie singt wie ein junges Mädchen von heute. Sie singt und pfeift. Sogar ausgiebig, und dies schon deshalb, weil das früher den jungen Damen nicht erlaubt war."[882] 1943 hatte Ilse Werner sogar eine kleine Autobiographie mit dem schönen Titel „Ich über mich"[883] vorgelegt, aus dem „Das Podium der Unterhaltungsmusik" jenes Kapitel zitierte, in dem sich die „beliebte Film- und Rundfunkkünstlerin" zur Musik äußerte.[884] Als charmante Botschafterin des leichten, aber „mit Geschmack und Kultur" vorgetragenen Liedes bekannte sie sich zum „symphonischen Jazz" als ihrer „Lieblingsmusik" und präzisierte mit den Namen Haentzschel, Steimel, Kreuder und Stech.

Dass die Terra nach drei großen nationalen Filmwerken „Rembrandt", „Andreas Schlüter" und „Fronttheater" nun eine „neue Produktionsstaffel" im Sinne des musikalischen Optimismus begonnen hatte, stellte „Der Film" unter der Überschrift „Die Terra macht Musik" fest.[885] Die künstlerische Heimat des Regisseurs Helmut Käutner war das Kabarett. Überraschender Weise erwähnte der „Film-

---

[881] Tagebuch vom 09.10.1942
[882] Ilse Werner und Viktor de Kowa in „Wir machen Musik", in: Film-Kurier Nr.125 vom 01.06.1942, S.3
[883] Ilse Werner: Ich über mich, Berlin 1943
[884] Ilse Werner: Meine große, heimliche Liebe, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2953 vom 17.05.1944, S.320
[885] Die Terra macht Musik, in: Der Film vom 24.10.1942

Kurier“ in einem Interview mit Käutner Mitte 1943[886] auch die Kabaretttruppe „Vier Nachrichter“,[887] als deren Initiator er als Student in München galt und die aber bereits am 1. Oktober 1935 verboten worden war. „Wahrhaft echter, komödiantischer Lebensart” entsprungen sei auch das Arrangement von „Wir machen Musik”, lobte der Film-Kurier mit Bezug auf die Bühnenvergangenheit Käutners. Im Film fällt entsprechend der sympathische (und zugleich so untypische) erzählerische Rahmen auf, den Käutner schafft, indem er Karl Zimmermann ein mit Alltagsironie gespicktes privates Gespräch mit dem Zuschauer führen lässt: „Ich kann ihnen meine Frau leider nicht vorstellen, sie ist einholen gegangen – seit Mittag, ja. Heute gibt's doch auf Abschnitt III eine Sonderzuteilung Marinade. Doch! Doch, doch, sie ist aufgerufen.” Der Ausnahmezustand ist also an den Randbereichen der filmischen Erzählung gegenwärtig, auch in der Schlussszene, als Karl verdunkeln muss, um eine „Anzeige“ zu vermeiden; aber der Krieg bedroht niemanden existentiell – schon gar nicht die leichte Musik. Der Rückzug in die heile Welt des Privaten wird auch musikalisch realisiert: „Ich hab Dich und Du hast mich, was brauchen wir noch mehr?“ Das individuelle, politikferne Glück in den eigenen, „frisch tapezierten“ vier Wänden kann die Erfüllung sein.
Neben der Musik, die laut „Film-Kurier“ dem Vorbild der Arrangements des DTUO angelehnt sei, werden vor allem Käutners Künste geradezu euphorisch gelobt: „Der Film ‚Wir machen Musik' lebt nicht nur auf Kosten der Komponisten Peter Igelhoff und Adolf Steimel. Er lebt zum größten Teil auf Kosten des musikalisch entfesselten Regisseurs Helmut Käutner. Wer lernen will, wie man musikalisch Regie führen soll (...) studiere den Film ‚Wir machen Musik'. (...) Der Regisseur schafft die künstlerische Einheit von Bild, Musik, Dialog und Tanz.“[888]

Der Kampf zwischen E- und U-Musik ist als Geschlechterkampf nach dem Muster der amerikanischen „screwball comedy” inszeniert, wie auch die leichte, sich in lockerem Plauderton bewegende Kamera im Kontrast zur gewohnten Starrheit deutscher Musikfilme steht – sieht man einmal großzügig über die etwas strenge und schwerfällige Abschlussrevue hinweg.

[886] Gröblinghoff: Gespräch über Filmregie mit Helmut Käutner, in: Film-Kurier Nr.93 vom 27.05.1943, S.3

[887] Die „vier Nachrichter“ bestanden aus Helmut Käutner, Kurd E. Heyne, Bobby Todd sowie dem Pianisten Werner Kleine, für den recht bald Frank Norbert alias Norbert Schultze einsprang.

[888] Hermann Wanderscheck: Kleine Harmonielehren, in: Film-Kurier Nr.239 vom 12.10.1942, S.3

Karls Musikverständnis, wie er es seiner Klasse vermittelt, beruht auf der Überzeugung, dass Musik die „ursprünglichste Regung der menschlichen Seele“ und die „Mutter aller Künste“ sei. Die daraus erwachsende Verantwortung des Musikers ist angesichts der Bedrohungen der Ernsthaftigkeit der Kunst durch die Unterhaltungsmusik nicht zu überschätzen. Seine „Harmonielehre“ beginnt Zimmermann mit der Vorstellung der sieben Haupttöne. Mit genau jenen wird er am Abend beim Besuch der „Rigoletto-Bar“ konfrontiert, in der die „Spatzen“ den Titelsong des Filmes intonieren: „Wir machen Musik, da geht euch der Hut hoch. Wir machen Musik, da geht euch der Bart ab. Wir machen Musik, bis jeder beschwingt singt: do-re-mi-fa-so-la-ti-do!“ „Alte Hüte“ und „altväterliche Bärte“ sind hier fehl am Platz und werden vom jugendlichen Rhythmus weggefegt. Die „Spatzen“, die bis auf den Schlagzeuger übrigens eine Damenband sind – improvisieren mit gestopften Trompeten und Saxophonen und liefern mit ihren gläsernen Instrumenten eine attraktive Bühnenshow.[889] Unter Protest gegen diese Art von Musik, der allerdings mehr auf die Weigerung Annis zurückzuführen ist, sich an schriftlich an seinen Tisch zitieren zu lassen, verlässt Zimmermann das Lokal. An der Orgel zeigt Karl seiner Schülerin nun, was *wahre* Musik ist. Diese Schlüsselszene des Films ist mit zwei Gegenschnitten auf einen Studenten gespickt, der ekstatisch eine Jazzsinfonie vom Tonband dirigiert.

„Johann Sebastian Bach. Da fängt’s an, da hört’s auf. Alles andere ist dagegen klein und erbärmlich. Können Sie das nachempfinden?“, fragt Karl in andächtigem Duktus. Anni Pichler stimmt zu, gibt jedoch zu bedenken, dass es nicht nur „solche Musik“ geben könne: „Es kann doch nicht immer Feiertag sein. Es muss doch Musik für alle Tage geben. Zärtliche Musik, verliebte Musik, lustige Musik... [Zwischenschnitt auf den dirigierenden Studenten] Gebrauchsmusik, Schlagermusik, Hot-Musik, Jazzmusik, wie Sie das auch alles nennen mögen. Das sind doch Schlagworte für missverstandene Begriffe.“ Auch Anni beruft sich nun auf Bach, der „für seine Bächin“ ein „kleines Liebeslied“ geschrieben habe. Sie singt und spielt „Willst du dein Herz mir schenken...“, man küsst sich und besiegelt die Verbindung gemeinsam mit einem harmonischen vierhändigen Akkord auf der Orgel.

---

[889] Wie sich die Einstellung zu solchen Szenen wandelte, zeigt zum Beispiel ein Vergleich mit den Forderungen der Zeitschrift „Lichtbildbühne“ vom 7. November 1938: „Auch in den Filmen möge es in Zukunft vermieden werden, durch die Darstellung exaltiert hampelnder Schlagerkapellen in Bars und Cafés bei dem Filmbesucher den Eindruck zu erwecken, dass das Hauptmerkmal der musikalischen Unterhaltung in teuren Gaststätten die Verrücktheit sei.“

Dieser kleine Dialog ist im Bezug auf die musikpolitische Debatte des Jahres 1942 an Aktualität kaum zu überbieten, verfolgt ihre Argumentationslinien, ja nutzt gar ihre Sprache. Er ist ein engagiertes Plädoyer für die berechtigte Existenz von Unterhaltungsmusik, gegen eine vorurteilsbehaftete abwertende Verschlagwortung von Musik und gegen eine konservative Verstiegenheit, die nichts neben der Kunstmusik gelten lässt. Bach, der Inbegriff des „deutschen Meisters", ist dabei nicht etwa das Gegenbild; er ist Zeuge des unverkrampften Umgangs mit moderner Unterhaltungsmusik, so wie er auch außerhalb dieses Filmes oft als Referenz angerufen wurde, wenn es um die Ehrenrettung der Synkope ging. Ärgerlich über den Frevel, Bach zum Ehrenretter der leichten Muse zu machen, wies dann auch Heinz Mietzner stellvertretend für die Konservativen darauf hin, dass jenes hier von Ilse Werner gesungene Lied „neueren Forschungen" zufolge gar nicht von Bach stamme.[890]

Dass „Wir machen Musik" ein Produkt und zugleich ein Argument der Zeit war, indem er die musikpolitische Debatte aufnahm und selbst Stellung bezog, kommentierte die Zeitschrift „Der Film" unmittelbar nach der Uraufführung: „Muss man eigentlich noch eine Lanze für die Unterhaltungsmusik brechen, muss man auf ihre Notwendigkeit, ihre Daseinsberechtigung hinweisen? – Wer Besitzer eines Rundfunkapparates ist, wird diese Frage verneinen, denn er hat von morgens 6 Uhr bis nachts 2 Uhr Gelegenheit, sich davon zu überzeugen, dass sich die Unterhaltungsmusik schon längst von selber durchgesetzt hat und damit ihre Existenzberechtigung erwies. Wer das bekannte Fachblatt der Unterhaltungsmusiker [„Das Podium der Unterhaltungsmusik"] liest, wird allerdings seine Meinung etwas revidieren müssen, denn hier kann er immer wieder mit Schaudern erfahren, wie sogenannte ‚ernste' Musiker über die ‚leichte Muse' herziehen. – Wie dem auch immer sei – der (...) Film von Helmut Käutner (...) stellt das Thema noch einmal zur Debatte, und das kann man sich gefallen lassen, wenn es so charmant gemacht wird wie hier."[891]

Auch im neutralen Ausland fand der ungewöhnliche Film stolz zitierte positive Resonanz. So zeigte sich etwa der „Luzerner Filmberater" angetan: „Einen solchen Rhythmus in der Folge der Bildeinfälle und in der neuen Jazzmusik waren wir aus Europa schon lange nicht mehr gewohnt. Und der Charme der Darbietung

[890] Heinz Mietzner: Bunte Gedanken zur Unterhaltungsmusik (Schluss), in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2942 vom13.05.1943, S.112

[891] Ernst Jerosch: Eine Lanze für die Unterhaltungsmusik – Wir machen Musik, in: Der Film vom 10.10.1942

macht es uns mit Ausnahme der Revue-Szenen im Finale leicht, die amerikanischen Vorbilder wenn nicht zu vergessen, so doch für diesmal in unserer Erinnerung wegzuschließen. Im ganzen ist dieser Film eine Verteidigung der jugendlich lärmigen und rhythmisch betonten Jazzmusik."[892] In Stockholm wurde der Film „von der schwedischen Presse sehr günstig besprochen", wobei „besonders der frische musikalische Rhythmus des deutschen Films" hervorgehoben wurde.[893]
Hilmar Hoffmann behauptet sogar, dass „Wir machen Musik" im Zuge der Bemühungen um das „gesunde Lebens- und Entspannungsbedürfnis der Jugend" Einzug in die Jugendfilmstunden der HJ gefunden habe.[894] Eine derartige Akzeptanz des Filmes durch eine Parteiorganisation, noch dazu eine, die völkische Erziehungsarbeit leisten sollte, wäre aber mehr als ungewöhnlich. Zum einen hatte die Zensur (03.10.1942) auf „Jugendverbot" entschieden, zum anderen kann eine entsprechende zeitgenössische Bestätigung nicht gefunden werden.[895]
Ein Kampf also zwischen E- und U-Musik, der in eine triumphale Tanzrevue mündet, eine filmische Verteidigung der rhythmischen Musik und der jugendlichen Dynamik gegen die professorale Schwere der Kunstmusik: Dass hier aus bestimmten Kreisen Protest angemeldet wurde, war nicht anders zu erwarten. Musikkritiker Heinz Mietzner ergriff das Wort gegen den „geschmacklosen" Frevel, dass hier die ernste Musik von der unterhaltenden „absorbiert" werde, wobei zudem nicht „die gute Unterhaltungsmusik" zu Ehren käme, sondern stattdessen jene von ihm bereits viel gerügte *Tanzmusik* als Ideal propagiert werde.[896] „Es wird überhaupt in diesem Film frischfrommfröhlichfrei das gemacht, was laut RMK-Anweisungen unterlassen werden soll (Aufstehen und Setzen der Musikerinnen usw.).", empörte sich Mietzner weiter und fragte: „Quo vadis? Wohin rollst du, Äpfelchen? Wir müssen schon mal den Mut haben, die Sonde anzulegen. Da war der Tobis-Film ‚Traummusik' derzeit doch zurückhaltender."[897] Es käme sei-

---

[892] Der Filmberater, Luzern, Nr.16, 12/1942, zitiert nach Drewniak, S.459

[893] Rubrik Film und Funk: Filmerfolg in Schweden, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2939 vom 11.03.1943, S.68

[894] Hilmar Hoffmann: „Und die Fahne führt uns in die Ewigkeit." Propaganda im NS-Film, Frankfurt (M) 1988, S.110

[895] Listen der RPL für Jugendfilmstunden finden sich bei A.U. Sander: Jugend und Film, Berlin 1944

[896] Heinz Mietzner: Bunte Gedanken zur Unterhaltungsmusik (Schluss), in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2942 vom 13.05.1943, S.112f.

[897] Der Film „Traummusik", Regie Geza von Bolvary, Uraufführung am 25.10.1940, enthielt eine Gegenüberstellung von Oper und Revue. Für die Unterhaltungsmusik zeichnete Peter Kreuder verantwortlich, die Opernmusik realisierte der Italiener Riccardo Zandonai. Der Film galt als ein Beispiel für die fruchtbare kulturelle Zusammenarbeit der „Achse". Zu diesem Film: Nebe, S.131ff.

ner Meinung nach nicht darauf an, dass von der Musik der „Hut hoch- und der Bart abgeht“,[898] sondern „auf die ehrliche, saubere und deutsche Einstellung“ und die Ehre für die deutschen Meister. Dass Mietzner hier „Traummusik“ (1940) als Referenz anführte, lag an der teilweise parallelen Thematik, nämlich der konfliktreichen Beziehung zwischen Kunstmusik und Unterhaltungsmusik. Jener Film hatte sich aber wenigstens vordergründig als Plädoyer für die aus hehrem Fluidum geborene und am Ende überlegen triumphierende ernste Musik im Sinne einer „Erziehung des Volksgeschmacks“ lesen lassen und dabei die „rein kommerzielle Intention des Unterhaltungsbereiches“[899] herausgestellt. Und doch hatte auch „Traummusik“ der leichten Muse keinesfalls die Existenzberechtigung abgesprochen; stattdessen wirkten die Kompositionen von Peter Kreuder nie wie ein „künstlerischer Abstieg“, sondern äußerst attraktiv, wie auch der „Film-Kurier“ entsprechend rezensierte: „Am unmittelbarsten sprechen das Publikum die großartigen Revueszenen an, die dekorativen Einfallsreichtum beweisen und in der modernen Tanzrhythmik und Jazzinstrumentierung von Peter Kreuder aufpulvernde Wirkung haben.“[900] Auch „Der Film“ zollte jener musikalischen Attitüde Tribut: „In beschwingten Rhythmen jauchzt die leichte Musik ihre Jazz-Melodien über die Reihen des Parketts, die Geigen schmeicheln, die Saxophone und gestopften Trompeten schmettern Lust, der flirrende Beckenschlag klirrt königlich den kecken Abschluss.“[901] Signifikant ist der recht leichtfertige Umgang der Kritik mit dem Terminus „Jazz“ und das euphorische Lob für eine Modernität des musikalischen Stils, dem man sich allerdings laut Nebe angesichts jenes „Konglomerats aus Operetten- und Swingelementen“ nur eingeschränkt anschließen kann.[902] Doch: Die Instrumentierung und Synkopierung kann zumindest im Kontext des musikpolitischen Klimas 1940 als durchaus fortschrittlich bezeichnet werden.

„Wir machen Musik“ ging deutlich über die Gedanken und musikalischen Darstellungen von „Traummusik“ hinaus. Zwar stand der Film thematisch noch deutlich in der Tradition des Ufa-Musikfilmes, in dem sich die Konflikte in „Luft (bzw. Tanz)“[903] auflösten und die „Harmonisierung von Gegensätzen“ als Ergebnis

---

[898] Hier spielt Mietzner auf den Text des Schlagers „Wir machen Musik“ an.

[899] Nebe, S.138

[900] Günther Schwarz: Traummusik, in: Film-Kurier vom 05.11.1940

[901] Walter Betz: Traummusik, in: Der Film vom 09.11.1940

[902] Vgl. Nebe, S.141

[903] Bernd Hoffmann: Liebe, Jazz und Übermut. Der swingende Heimatfilm der 1950er Jahre, in: Thomas Phlebs (Hrsg.): Heimatlose Klänge? Regionale Musiklandschaften heute. Beiträge zur Popularmusikforschung 29/30, Baden-Baden 2002, S.261

feststand,[904] doch ist hier bereits ein gewisser Bezug auf jugendkulturelle Strömungen und deren (ungefährliche und vollkommen apolitische) Unangepasstheit nachweisbar, der sich in den Musikfilmen der 1950er und 1960er Jahre (zum Beispiel jene mit „Conny und Peter“) wiederfinden lässt. Der Film atmete die Spritzigkeit Hollywoods, ohne eine Kopie sein zu wollen. Als sich Joseph Goebbels im Jahre 1942 im Kreise der deutschen Filmproduzenten den bereits 1939 entstandenen amerikanischen Film „Swanee River”[905] mit Al Jolson hatte vorführen lassen, gab er noch unter dem Eindruck der wunderbaren Leichtigkeit des ausländischen Produktes seinen Filmleuten umgehend einige „Bemerkungen für die Schaffung eines neuen deutschen Volksliedfilmes” zur Hand, die seine ganze Unzufriedenheit mit der altbackenen deutschen Schwerfälligkeit zum Ausdruck brachten: „Die Lage ist heute so, dass die Amerikaner es verstehen, aus ihrem verhältnismäßig geringen Kulturvorrat durch modernisierte Darstellung etwas auch für die augenblickliche Zeit Brauchbares zu schaffen. Wir sind demgegenüber zu viel mit Pietät und Tradition belastet. Wir scheuen uns, unser Kulturgut in ein modernes Gewand einzuhüllen, und es bleibt deshalb historisch oder museal und wird bestenfalls von Gruppen der Partei, Hitlerjugend oder des Arbeitsdienstes aufgenommen. (...) Die Amerikaner haben nur ein paar Negersongs, aber sie stellen sie so aktuell dar, dass sie damit große Teile der modernen Welt erobern, die sich natürlich auf eine solche Weise angesprochen fühlt. Wir verfügen über viel umfangreichere Kulturgüter, aber wir besitzen nicht die Kunst und die Kraft, sie zu modernisieren.”[906] Ein modernisierter Bach, eine jugendlich-frische Schauspielkunst, ein für die Revue perfektionierter Tanzmusikstil: „Wir machen Musik“ besaß jene Kraft der Modernisierung.

4.2.20 Exkurs: Die Jugend tanzt Swing

Für das Ideal einer konsequent einheitlichen, an totalitären Wertvorstellungen ausgerichteten Erziehungspolitik, bedeutete die mediale Präsenz von Jugendlichkeit im Kontext international beeinflusster „Moderne“ eine klare Bedrohung. Konfrontiert mit der Extremsituation Krieg, oft früher in die Selbständigkeit entlassen

[904] Petra Grimm: „Herzensfreud und Herzensleid“ – Anmerkungen zur deutschen Filmkomödie im diachronen Vergleich, in: Hans Krah (Hrsg.): Geschichte(n). NS-Film – NS-Spuren heute, Kiel 1999, S.56

[905] Regie: Sidney Landfield

und mit – nicht zuletzt in den NS-Organisationen – aufgewertetem Selbst- und Stärkebewusstsein gegenüber alten Autoritäten versehen, war eine junge Generation herangewachsen, für die Medienprodukte wichtige Hinweise für die Bildung eines Selbstbildes geben konnten. Generations- und gruppenspezifische Abgrenzungen fanden ihre Vorbilder in Filmen, Musikstilen und entsprechenden Zeitungsberichten darüber. Es entwickelten sich jugendkulturelle, selbstorganisierte Gruppierungen mit einem mehr oder weniger stark ausgeprägten Protestpotential, dessen Charakter die gesamte Bandbreite von kleinen Aufmüpfigkeiten und bewusster Unangepasstheit bis hin zu massiven oppositionellen Aktionen ausfüllte. Der totalitäre Staat konnte vor solchen Entwicklungen die Augen nicht verschließen, hatte er sich doch gerade die weltanschauliche Gleichrichtung der Jugend zur ureigensten Aufgabe gemacht. So erklären sich die meist drastischen Maßnahmen gegen Muster scheinbar harmloser und typisch adoleszenter Widerständigkeit und gruppendynamischen Verhaltens, die als Reaktion wiederum oft eine Spirale der Radikalisierung bis zum politischen Protest hervorriefen. Gerade im Fall der sogenannten „Swing-Jugend" lässt sich die Wandlung von einer provokativ zur Schau gestellten musikalischen und modischen Extravaganz hin zum wirklichen Engagement für westliche Freiheit und Werte beobachten. In der Hamburger Szene war diese tatsächliche Annäherung an den politischen Widerstand wiederum deutlich stärker ausgeprägt als in der Berliner.[907]

Die „Swings" waren ein typisches Großstadtphänomen. Neben dem weltstädtischen Berlin bot in erster Linie Hamburg mit seiner besonderen anglophilen und kosmopolitischen Tradition das ideale Pflaster für die kaum organisierten Grüppchen jugendlicher Swingfans, die sich über ihre Musik und ein entsprechendes Outfit definierten und sich regelmäßig zum gemeinsamen Schallplattenkonsum, öffentlichen Tanz und zu privaten Partys trafen. Man geht von mindestens 1.000 zu Kriegsbeginn aktiven Hamburger „Swings" aus.[908] Ihre subkulturellen Erkennungszeichen waren die im Vergleich zur HJ deutlich „zu langen" Haare, ein überlanges Sakko in Kombination mit engen Hosen, sowie als Accessoires Hut und Regenschirm. Ein betont „lässiger" Gang und entsprechende Umgangsformen zeigten einen direkten Gegensatz zu militärischer „Haltung" an. Mode und Habi-

---

[906] Goebbels 1942, zitiert nach Klaus Kreimeier: Die Ufa-Story. Geschichte eines Filmkonzerns, München/ Wien 1992, S.284f.

[907] Graeff / Haas, S.37

tus der jungen „Swings“ waren inspiriert von der Welt der Medien – und hier konnte sogar ein Anti-Jazz-Artikel aus dem „Völkischen Beobachter“ als geeignetes Vorbild dienen. Ein Hamburger Swing schreibt: „Die [im „Völkischen Beobachter“ abgebildeten amerikanischen Swingfans] hatten ganz bestimmte enge Röhrenhosen an und weite Jacketts, dazu lange, hängende Uhrketten und anderes. Das wurde nachgemacht. Wenn wir das nicht im VB gesehen hätten, wäre keiner von uns auch die Idee gekommen...“[909] Entsprechend erfreuten sich auch antiamerikanisch konzipierte Propagandafilme wie „Unter der Freiheitsstaue“, der in Berlin angeblich drei Jahre ohne Unterbrechung lief,[910] oder „Mr. Roosevelt plaudert“ einer ungeheuren Beliebtheit. Diese Filme entwarfen ein Amerika-Bild voll „sozialer Barbarei, bizarrem Amüsement und brutalem Gangstertum“[911] und bedienten sich dabei (aus Gründen der Abschreckung) „tollen Orchestern“ und „heißer Musik“.[912] Kater urteilt: „Es entbehrt nicht der Ironie, dass Jazzanhänger in allen Großstädten nichts Eiligeres zu tun hatten, als ins Kino zu gehen und sich den Film [„Rund um die Freiheitsstatue“], häufig sogar mehr als einmal, anzuschauen.“[913] Auch einige deutsche Revue- und Musikfilme wie „Hallo Janine“ (1939), „Kora Terry“ (1940), „Traummusik“ (1940), „Immer nur du“ (1941), „Hab mich lieb“ (1942), „Wir machen Musik“ (1942), „Es lebe die Liebe“ (1943) oder „Die Frau meiner Träume“ (1944) lockten mit packenden musikalischen Szenen. Mitunter konnten die von der Ufa oder der Terra produzierten Protagonisten wie zum Beispiel Johannes Heesters sogar Anregungen in Sachen Outfit geben.[914] Der Zeichentrickfilm „Verwitterte Melodie“ (1942) von Hans Fischerkoesen, in dem die kleine Wespe Star mit ihrem Stachel auf einem Koffergrammophon „flotte und schmissige“ Musik macht, zu deren mitreißendem Rhythmus

---

[908] Werner Hinze / Gordon Uhlmann: „Wo kommst du her, wat sin dat for Lüd...“ Jugendliche Swingkultur in Hamburg während der NS-Zeit, in: Alenka Barber-Kersovan / Gordon Uhlmann: Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart, Hamburg 2002, S.51

[909] Ritter, S.151

[910] Joachim Ernst Berendt: Ein Fenster aus Jazz. Essays, Portraits, Reflexionen, Frankfurt (M) 1978, S.292

[911] Felix Moeller: Der Filmminister. Goebbels und der Film im Dritten Reich, Berlin 1998, S.363

[912] Jens Michelsen (Hrsg.): Gunter Lust: „The Flat Foot Floogee... treudeutsch, treudeutsch”. Erlebnisse eines Hamburger Swingheinis, Hamburg 1992, S.67

[913] Kater 1995, S.260

[914] „Faconschnitt wie Heesters oder die Haare lang zurück bis in den Kragen, ein langes zweireihiges Sakko, messerscharfe Bügelfalten (...) und der obligatorische Hut.“ Graeff / Haas, S.43

sich schließlich alle Tiere im Tanz bewegen, erfreute sich ebenfalls einer großen Beliebtheit bei Soldaten und Jugendlichen.[915]

Eingeschränkt durch Ausgehverbote,[916] Polizeiverordnungen, unter ständigem Druck durch HJ-Dienste und im Angesicht des Krieges desillusioniert, sehnten sich die Jugendlichen nach einem Maximum an Individualität und Vergnügen, um angesichts eingeschränkter Bewegungsräume ihre Identität behaupten zu können.[917] Pubertär spielten sie geradezu mit dem Reiz des Verbotenen und Provokativen, testeten Grenzen aus, benahmen sich bewusst auffällig und warfen dabei auch nur zu gerne Moralvorstellungen über Bord. Berichte der Gestapo zeichneten ein entsprechendes (natürlich mit Abstrichen zu registrierendes) Bild: „Bei den Jugendlichen wird im allgemeinen eine Sucht, das Leben genießen zu wollen, festgestellt. (...) Ferner zeigt sich eine erschreckende Gier nach aufpeitschenden Erlebnissen und zweifelhaften Vergnügungen, denen sogar oft 14 bis 16Jährige hemmungslos sich hingeben...“[918] Jenes sofort nervös aufgebauschte „Problem der Verwahrlosung der Jugend“[919] war auch Goebbels nicht verborgen geblieben; Überwachungsaktivitäten wurden verstärkt und zum Beispiel in Hamburg mehrere Razzien bei Tanzveranstaltungen durchgeführt. Von einem Fest am 2. März 1940 im „Weißen Saal“ des Hamburger „Curio-Hauses“ liegt der Polizeibericht vor: „Fast ausschließlich wurde Swing getanzt, von den zahmsten bis zu den wildesten Formen. Dabei wurde der Oberkörper vorgelegt und mit dem Unterkörper gewackelt (...), ja sogar mit den Hinterköpfen aneinander gerollt. Die Haltung der jungen Menschen war zum großen Teil schlaff und salopp (...). Viele Mädchen waren geschminkt und auffallend frisiert, z.T. mit einer Note zur Halbwelt. Es wurde in aller Öffentlichkeit Zärtlichkeiten ausgetauscht, ohne dass man das Gefühl hatte, dass dies aus besonderer Zuneigung zueinander geschah; es schien

---

[915] Eine Beschreibung des Films nimmt mehrere Seiten ein bei: Kurt B. Metzmacher (Hrsg.): Statt Autogramme. Künstler grüßen Soldaten, Neustadt a. d. W. 1944, S.34ff. Über die Ungewöhnlichkeit des Filmes schreibt William Moritz: „The entire community of animals depicted in Weather-beaten Melody is peaceful, friendly, fun-loving, imaginative and altruistic-quite the opposite of the Nazi requirements for a dedicated Aryan citizen.” http://www.awn.com/mag/issue1.7/articles/moritz1.7.html [10.03.2004]

[916] Die „Verordnung zum Schutze der deutschen Jugend“ vom März 1940 schränkte die Aufenthaltsberechtigung Jugendlicher an öffentlichen Orten sowie in Gaststätten, Kinos usw. stark ein. Abgedruckt in: Die Unterhaltungsmusik Nr.2832 vom 28.03.1940, S.286

[917] Vgl. Gordon Uhlmann: Observierte Lebenslust. Bewegungsräume von Swingjugendlichen in der Diktatur, in: Alenka Barber-Kersovan/ Gordon Uhlmann: Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart, Hamburg 2002

[918] Zitiert nach: Uhlmann, S.71

[919] Tagebuch vom 02.03.1940

mehr dazuzugehören."[920] Der Vorwurf der Haltungslosigkeit und der moralischen Verworfenheit in Verbindung mit sexuellen Ausschweifungen ist typisch für eine Macht, die ihre Autorität untergraben sieht und unkonventionelle Andersartigkeit daher öffentlich desavouieren muss. Gerade die sexuelle Komponente drängt zu einem Vergleich des Verhaltens der mittelalterlichen Kirche gegenüber freigeistlichen Häresien.
Swingmusik, wilde Tänze, modische Accessoires und ein hedonistischer Habitus: Hier traf der spezifische Kulturkonflikt auf den unspezifische Generationenkonflikt und führte über die Kriminalisierung und Verfolgung erst in der Konsequenz zu einer widerständigen Politisierung.[921] Als Himmler im Januar 1942 Heydrich anwies, radikal gegen die Hamburger „Swing-Jugend" vorzugehen, so fällt die Brachialität auf, mit der diese Form der jugendlichen Renitenz und Verweigerung gebrochen werden sollte: „Alle Rädelsführer (...) sind in ein KL einzuweisen. Dort muss die Jugend zunächst einmal Prügel bekommen (...). Bei den Eltern ist nachzuforschen, wie weit sie das unterstützt haben. Haben sie es unterstützt, sind sie ebenfalls in ein KL zu verbringen und das Vermögen ist einzuziehen. Nur wenn wir brutal durchgreifen, werden wir ein gefährliches Umsichgreifen dieser anglophylen Tendenz (...) vermeiden können."[922] Von den etwa 1.000 Hamburger „Swings" wurden über 400 zumindest zeitweise verhaftet und einige von ihnen in Lager wie Moringen, Uckermark, Ravensbrück und Neuengamme verbracht[923] und dort teilweise als politische Häftlinge eingestuft.[924] Kater nimmt an, dass Goebbels ebenfalls hinter einem solch harten Vorgehen steckte, weil er sich angesichts der Hamburger Problematik Sorgen machte, es mit der „relativen Freiheit, die er den Vertretern der Jazzkultur gewährt hatte", übertrieben zu haben.[925]

Noch im August 1942 hatte der SD-Bericht wieder einmal Meldungen zum Thema „Jugendliche und Jazzmusik" gesammelt. Gerade viele großstädtische Jugendliche fielen immer wieder durch den Boykott einer „anständigen, deutschem Geschmack entsprechenden Unterhaltungsmusik" auf. Man „tobe" vor allem zum

---

[920] Aus einem Bericht der Hamburger Kriminalpolizei, zitiert nach: Uhlmann, S.66f.
[921] Vgl. Guido Fackler: „...ein gefährliches Umsichgreifen dieser anglophylen Tendenz..." – Verfolgung und Widerständigkeit der „Swing-Jugend", in: Alenka Barber-Kersovan/ Gordon Uhlmann: Getanzte Freiheit. Swingkultur zwischen NS-Diktatur und Gegenwart, Hamburg 2002, S.98f.
[922] Himmler an Heydrich am 26.01.1942, zitiert nach: Ritter, S.184
[923] Hinze / Uhlmann, S.51
[924] Kater 1995, S.347
[925] Kater 1995, S.293f.

„Tiger-Rag" und fordere von Tanzkapellen zum Teil mit „drastischen Mitteln" den Vortrag englischer und amerikanischer Schlager, die von diesen mit deutschen Texten gesungen oder schlicht falsch angesagt würden. Weiter berichtete man von Fällen, wo „Volkslieder und gemeinsam gesungene Jugendlieder (...) mit Gelächter aufgenommen oder durch dauernden Applaus gestört" worden seien.[926] „Pubertierende Jugendliche“, nicht etwa „der schaffende Mensch“ seien die Hauptklientel der Tanzkapellen, wozu die Parteigenossenschaft in überraschend resignierender Art und Weise Stellung bezog, indem sie die Schere zwischen erziehungspolitischem Anspruch und realem Verhalten der Jugendlichen einräumte: „An einem Teil der Jugendlichen sei ohnehin schon Hopfen und Malz verloren. Umso weniger aber brauche man sich durch sie die kulturpolitische Arbeit der Partei verderben lassen.“[927]
Eine im Verständnis alter Nationalsozialisten derart pessimistische Einschätzung der großstädtischen Jugend, die sich auch auf anderen Gebieten wie zum Beispiel der „Arbeitsmoral“[928] immer wieder fand, beschrieb sicherlich kein Massenphänomen, fordert jedoch zu einer Differenzierung des Bildes einer ideologisch vollkommen homogenisierten und fanatisierten Kriegsjugend heraus.

Eine weitere Gruppe Jugendlicher, jene jedoch im staatlich-militärischen System organisiert, zeichnete sich durch einen den „Swings“ durchaus ähnlichen äußeren Stil und Musikkonsum aus und nutzte ähnliche mediale Binnenintegrationsmuster. Die Erinnerungsberichte von ehemaligen Luftwaffenhelfern hat Rolf Schörken gesammelt und in den Zusammenhang gestellt.[929] Die Situation jener Generation, die bei Kriegsende zwischen 15 und 17 Jahre alt und ohne ein Gegenbild zum Nationalsozialismus aufgewachsen war, war geprägt von einer Begeisterung für alles Militärische, ihre Idole waren eine seltsame Mischung aus soldatischen und zivilen „Stars“, rekrutiert aus den Offiziersrängen der Wehrmacht gleichermaßen wie aus der Medienwelt der Unterhaltungsbranche.[930] Die Extremsituation Krieg wurde als einzige Wirklichkeit erlebt und zur Normalität umgedeutet, eine Vorstellung von einem Leben nach Kriegsende war nur schwer zu entwickeln. Die

[926] SD-Bericht vom 10.08.1942, Boberach, S.4054f.
[927] Ebd., S.4057
[928] Z.B. SD-Bericht vom 10.12.1942, Boberach, S.4558ff.
[929] Rolf Schörken: Luftwaffenhelfer und Drittes Reich. Die Entstehung eines politischen Bewusstseins, Stuttgart 1984
[930] Schörken, S.5ff.

Gegenwelt für die „Alternativenlosigkeit“ und Festgelegtheit der jugendlichen Lebensform lieferten Musik und Filme.

Siegfried Lenz berichtet von der Faszination, die in dieser Situation für ihn von modernen Tanzschlagern und dem Jazz ausging: „...so elektrisierte Dieter Gütt [ein Jugendfreund von Lenz] mich durch seine Kenntnis von Schlagern und Schlagertexten, die ich sofort von ihm lernen zu müssen glaubte, nicht, weil ich sie als Protestmittel empfand, sondern als Weihe, als letzte Stufe auf dem Weg zu einer privaten Unabhängigkeitserklärung. Plötzlich, mit der Entdeckung des Schlagers mitten im Krieg, mit der erstaunten Wahrnehmung, welch eine bezwingende Wirkung vom Jazz ausging, gab es einen Aufruhr in meinem Gefühlshaushalt. Die offiziell missbilligte, nur abschätzig quittierte oder untersagte Musik wurde zu einer Obsession. Sie wurde Erkenntniszeichen, Ausdruck einer Sehnsucht und eines Selbstgefühls...“[931] Musikalische Vorlieben, zur Schau getragen durch bestimmte äußerliche Zeichen, etablierten sich als System informeller Gruppenzugehörigkeit: „Die Requisiten waren überall die gleichen: das lange Haar, die Sorgfalt der Frisur, die lässige, wenn möglich überelegante Kleidung, der Jazz oder wenigstens die Tanzmusik, die Vorliebe für bestimmte Film- und Schlagerstars.“[932] Man signalisierte die „Zugehörigkeit zu etwas Drittem“ – eine mediengenerierte Ersatzwelt wurde zum Vorbild einer Jugendkultur in perspektivloser Zeit. Noch bevor die Unterhaltungsbranche begonnen hatte, generationenspezifisch zu produzieren und ihre Produkte nicht nur als Unterhaltung, sondern auch als Ausdruck und Bestandteil verschiedener Lebensstile zu vermarkten, hatten Jugendliche das individualisierende und gleichzeitig gruppendynamische Potential eines medial erzeugten Vorbildes erkannt und als das ihre erklärt. Die Gefahr des Konflikts war einkalkuliert und gewollt: Noch weniger als bei der „Swing-Jugend“ war dies jedoch politischer Protest, sondern in erster Linie ein Zeichen an die ältere Generation, die geglaubt hatte, der Jugend die Adoleszenz vorenthalten zu können. Die von Musik und Film gebotenen Stilnischen waren eine direkte Reaktion auf die totale Inpflichtnahme eines ganzen Volkes, die Herstellung eines „herrschaftsfreien Raumes“ in einer unattraktiv gewordenen Realität. Man kombinierte die geächteten Musikformen Jazz und Swing mit den Figuren aus Unterhaltungs- und Revuefilmen und setzte bewusst auf vom Nationalsozialismus verpönte Modeattribute.

[931] Siegfried Lenz in Reich-Ranicki (Hrsg.): Meine Schulzeit im Dritten Reich, S.160f.
[932] Schörken, S.60

Einer von Schörkens Zeitzeugen beschreibt, wie weit die internen Vorgaben für die jugendlichen Ausdrucksformen gingen: „Stil-Ideal“ war eine Art ‚Tangojüngling’. Wir nannten das ‚Schlot’, und die dazugehörigen lobenden Adjektive waren ‚stur’, ‚wüst’, ‚schwer’.“[933] Die Luftwaffenhelfer zeigten sich mit schicker Uniform, Facon-Haarschnitt, einem lockeren weißen Seidenschal nach Pilotenmanier und stets Zigarette lässig im Mundwinkel. Mit der Nähe zur Luftwaffe und dem Gefühl des Ernstgenommenwerdens durch erwachsene Vorgesetzte verband sich ein neues Selbstbewusstsein gerade der HJ gegenüber, die man als „stramm, kindisch und unselbständig“ ablehnte.[934] Man war Teil der Militärmaschinerie, kokettierte und provozierte aber bewusst mit einem Gegenbild zum traditionell Soldatischen und vor allem Nationalsozialistischen: „Die Wehrmacht stellte eine Art von Hohlraum zur Verfügung, innerhalb dessen unmilitärische Gegenorientierungen maßgebend waren.“[935]

Schörken war mit der Fragestellung angetreten, ob es dem Nationalsozialismus gelungen ist, aus einer Generation ohne Erinnerungen an die Zeit vor 1933 den Idealtyp des „faschistischen Menschen“ heranzuziehen und stieß dabei auf eine fast spielerisch aufgebaute Gegenwelt und mit dem Reiz des Verbotenen. Die Masse von „privaten Absagen an die Zwangswelt“ wertet Schörken in ihrer Addition nicht zu Unrecht als ein politisches Signal, in dem die (Jazz-)Musik ein „spontaner, wenngleich keineswegs voll bewusster Ausdruck eines diffusen Freiheitsdranges“ wurde.[936]

Das bei jugendlichen Swingfans beobachtete Phänomen, bestimmte Angebote der offiziell geförderten Populärkultur mit eigenen Nutzungsmustern zu versehen und sich so eine spezifische Form der „Jugendkultur“ zu konstruieren, war neu. Populärmusik wurde hier erst mal in zum Leitmedium des Alltags, ja zum Leitmedium der Massenkultur, ein Zusammenhang, der seit Ende der 1950er bestimmend werden sollte.[937]

---

[933] Ebd., S.114

[934] Ebd., S.121

[935] Ebd., S.115

[936] Ebd., S.228f.

[937] Kaspar Maase: Grenzenloses Vergnügen: Der Aufstieg der Massenkultur 1850 – 1970, Frankfurt 1997, S.236 und S.252

4.2.21 Hinkels „Schlussstrich“ im Herbst 1942

Hinkel unterstrich seine Ansprüche auf Definitionsmacht mit den im November 1942 erlassenen „Richtlinien für die Ausführung von Unterhaltungsmusik“.[938] Hier wurde ausdrücklich dem „gesunden Fortschritt im Klanglichen, Rhythmischen usw.“ freie Bahn signalisiert (solange der „melodische Gehalt“ sichergestellt sei) und dabei einmal mehr den Unterhaltungsmusikern das Prädikat „künstlerische Wertarbeit“ zugesprochen. Stege nahm sich jenen längst überfälligen Richtlinien in einer ausführlichen Kommentierung an und betonte deren Doppelcharakter als einschränkend, aber auch befreiend, da sie künftig den Musiker „vor unberechtigten und vorurteilsvollen Anfeindungen und Verdächtigungen schützen“ würden, mit denen „von verständnisloser Seite“ immer wieder gerechnet werden müsste.[939] Punkt 1 der Richtlinien hatte zudem unwürdige „Mätzchen und Clownerien“ untersagt – auch dies tat dem künstlerischen Selbstbewusstsein des Unterhaltungsmusikers gut, weil er sich, so Stege, nun nicht mehr vom Arbeitgeber zum „Stimmungsfatzken“ erniedrigen lassen müsse. Jene Kapellen, und hier zielte Stege vor allem die ausländischen ab, die eine derart „würdelose Art der Darbietung“ freiwillig im Programm hätten, seien nun klar in die Schranken gewiesen.
Besonders intensiv beschäftigte sich Stege mit den inhaltlichen Aussagen Hinkels zu den Themen Melodie, Rhythmus, Fortschritt und Instrumentierung: „Die Entwicklung unsres melodischen Gefühls steht im Zusammenhang mit dem ‚gesunden Fortschritt’. Das ist an den Richtlinien besonders wertvoll, dass sie keineswegs den Fortschritt ausschalten. Und ‚gesund’ ist er dann, wenn sich die einzelnen Bestandteile der Musik, nämlich Melodie, Rhythmus und Harmonie in gegenseitiger Abhängigkeit voneinander entwickeln und im Sinne unserer gesamten künstlerischen und kulturpolitischen Grundhaltung. Wir haben schon davon gesprochen, dass das Überwiegen eines einzelnen Faktors, nämlich des Rhythmus in der Systemzeit, als absolut ungesund und volksfremd zu gelten hat. Der Rhythmus allein ist ein Kennzeichen von Unkultur, und rein rhythmische Instrumente haben die exotischen Jazzbands mit den Negern und Wilden gemein. Rhythmus und Harmonie haben sich der Melodie unterzuordnen, und nicht umgekehrt.“ Den Schutz moderner Instrumente wie Saxophon oder gestopftes Blech vor einer pauschalen Verurteilung begrüßte Stege, gab es inzwischen doch den

[938] Richtlinien für die Ausführung von Unterhaltungsmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2931 vom 19.11.1942, S.346

[939] Fritz Stege: Die neuen „Richtlinien für die Ausführung von Unterhaltungsmusik“, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2932 vom 04.12.1942, S.361f.

Orchester gewordenen Beweis für eine kulturpolitische Akzeptanz der modernen Besetzung: „Wie wunderbar ein Chor gestopfter Blechbläser klingt, das erleben wir ja ständig bei den Darbietungen des ‚Deutschen Tanz- und Unterhaltungsorchesters.'" Wie weit hatte sich dieser Stege von jenem entfernt, der 1933 noch im KfdK-Organ „Deutsche Kultur-Wacht" gefordert hatte, man solle doch die „Geige anstelle von gestopften Trompeten und anderen widerlichen Klangerzeugern"[940] verwenden?

Hinkels Richtlinien und Steges Kommentar verstanden sich als Schlussstrich unter die seit den 1920ern geführte Debatte um „Jazz" und moderne Tanzmusik. Dem hatte sich auch Franz Götzfried unterzuordnen, der sich auf geschickte Art und Weise wieder ein Stück weit auf Kurs brachte, indem er eine „Klarstellung" zu den konservativen Attacken des „ernsten Musikfreundes" Max Reichert gegen die Jazzähnlichkeit moderner deutscher Tanzmusik veröffentlichte.[941] Dieser hatte in der „Zeitschrift für Musik" deutlich gegen das postreformatorische Rundfunkprogramm und deren programmatische Aushängeschilder geschossen: „Wenn man vermeint, dass jazzähnliche Einflüsse heutzutage nur noch gelegentlich auftauchen, so ist das ein Euphemismus, der sich schwer verteidigen lässt. Am Rundfunk nimmt der Jazz immer noch einen großen Teil der Vorführungen ein. Dabei wird es allgemein als unliebsam empfunden, dass Jazz und andere Musik in einer Sendezusammenstellung gemischt und durcheinander zum Vortrage kommen, so dass derjenige, der artfremde Musik nicht hören mag, gezwungen ist, das Rundfunkgerät während der betreffenden Reihe (z.B. ‚Melodie und Rhythmus' oder ‚Für jeden etwas' usw.) abzustellen. Hiermit hat es der Jazz erreicht, als vollständig gleichberechtigt mit der anderen Musik und mengenmäßig ihr ebenbürtig gegenüberzutreten."[942] Götzfried stellte nun klar, dass es erstens nicht richtig sei, „jede Art modern-rhythmischer Tanzmusik als Jazzmusik zu bezeichnen" und zweitens hier das Phänomen immanent geworden sei, das „ursprünglich Artfremde an das Eigene" anzugleichen, wie es auch im „germanischen Sprachbrauchtum" festgestellt werden könne. Der Autor bekannte sich – in Anlehnung an Goebbels – jetzt sogar bedingt zum Rhythmus der Moderne und übte dabei leise Selbstkritik: „Das Gesicht unserer Zeit ist durch die Technik be-

---

[940] Fritz Stege, in: Deutsche Kultur-Wacht vom 16.12.1933, zitiert nach Wulf, Musik, S.294

[941] Franz Götzfried: Tanz- und Jazzmusik ist zweierlei!, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2934 vom 30.12.1942, S.2933f.

stimmt. Sie beeinflusst unleugbar auch die Musik. Dies beweist nichts besser, als die trotz zäher Widerstände ständig zunehmende Betonung des Rhythmischen, die Bevorzugung des Zwei- und Viervierteltaktes. Wollen wir diese Dinge richtig erkennen, so müssen wir uns von antiquarischem Musikdenken freimachen." Doch von einem eindeutigen Einlenken auf die moderne Linie wollte Götzfried nichts wissen, führte stattdessen noch einmal die bereits zitierte „Jazzdefinition" von Stietz als „wild improvisierte, d.h. undisziplinierte Musik" an. Man könnte, so setzte Götzfried den Gedanken fort, demzufolge meinen, dass auch rhythmisch „extravagante" Stücke keine Jazzmusik darstellten, solange sie „einwandfrei" notiert wären und auch so wiedergegeben würden. Doch auch notierte, stark synkopierte und auf Toneffekte abzielende Musik sei gemäß der „vererbten Mentalität" als Jazzmusik abzulehnen. Leider sei „diese Art von Musik noch oft genug anzutreffen". Bezüglich der Instrumentierung hielt sich der ehemalige völkische Mahner nun an die Vorgaben von höchster Instanz: „Wenn alle tanzmusikalischen Kompositionen oder Darbietungen als Jazzmusik bezeichnet oder wenn heute noch Saxophon, gestopfte Trompete, Begleitgitarre und Schlagzeug vielfach als Jazzinstrumente angefeindet werden, so schüttet man damit ‚das Kind mit dem Bade aus'." Mit diesem Lavieren zwischen einer sanften Kritik am übertriebenen Konservativismus einerseits und einer beständigen Klage gegen die Auswüchse der modernen Tanzmusik andererseits, bewahrte sich Götzfried seine eigene Meinung und signalisierte, dass für ihn und viele andere die Tanzmusikfrage noch lange nicht zufriedenstellend geklärt war.

Im Gegensatz zu jener Haltung resümierte die „Frankfurter Zeitung" über Hinkels Schlussstrich und zeichnete noch einmal sehr sachkundig die Entwicklung der Tanzmusik über Verbot und anachronistischen Rückgriff hin zum „gesunden Fortschritt" in Deutschland nach: „Im Frühjahr 1933 ist in Deutschland der ‚Jazz' verboten worden. Das war seinerzeit ein sehr spürbarer Eingriff, der die Tanzkapellen zu einer ernstlichen Umstellung gezwungen hat.[943] Viele Kapellen sind damals einige Jahre rückwärts gesprungen, aber es zeigte sich bald, dass jenes

[942] Max Reichert: Und nochmals Unterhaltungsmusik, in: Zeitschrift für Musik, September 1942, zitiert nach: Franz Götzfried: Tanz- und Jazzmusik ist zweierlei!, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2934 vom 30.12.1942, S.2933

[943] Es überrascht, welche Bedeutung hier ex post dem Jazzverbot der Berliner Funkstunde beigemessen wird. Der Trend zum Rückwärtsgewandten und die Repertoireunsicherheit lässt sich sicherlich nicht exklusiv auf jenes „Verbot" zurückführen. Die kritisierte Entscheidungsschwäche der ersten Jahre nationalsozialistischer Unterhaltungsmusikpolitik wird auf diese Weise locker überspielt.

Verbot keineswegs als ein Schlag gegen die moderne Tanzmusik überhaupt gemeint war, sondern nur gegen einige bestimmte Elemente dieses Stils, die als undeutsch, als ‚Negermusik' empfunden wurden. Nach der Klärung des Sachverhalts, die bei der Schwierigkeit der begrifflichen Abgrenzungen im wesentlichen in der Praxis geschehen konnte, stellte sich heraus, dass die Kapellen einen großen Spielraum hatten und vor allem auch die charakteristische Rhythmik und ebenso die Klanglichkeit der modernen Tanzmusik – sahen sie nur vom Extremen ab – durchaus weiterpflegen konnten."[944] Dass auch die kriegsbedingte Ernsthaftigkeit und die dadurch gesteigerte Empfindlichkeit gegenüber musikalischen Ausrutschern deutlichen Einfluss auf die Tanzmusikentwicklung hatten, wurde erkannt: „Der Krieg hat eine neue Situation geschaffen. Der Tanz selbst war während der Feldzüge in Polen, in Frankreich und in Russland verboten und ist es noch; vor allem aber wurde man empfindlicher gegen alles, was man als Auswüchse betrachten konnte oder gar musste, gegen Läppisches und Mätzchenhaftes, aber auch gegen eine Art von Ausgelassenheit, die in der Zeit des Krieges nicht zu ertragen war." Schließlich setzte die durch die Kriegsdauer notwendig gewordene Kurskorrektur ein: „Andererseits ist dem Publikum das Recht auf Entspannung nie abgesprochen worden, ja es wurde ihr eine neue geradezu politische Bedeutung zuerkannt. Wer lange Zeit hindurch schwere Lasten tragen musste, sei es im Felde, sei es in der Heimat, hat gewiss das Recht auf Entlastung, Erheiterung und Muße; wenn die Tanz- und Unterhaltungsmusik immer von diesem Bedürfnis lebt, so wird sie auch im Kriege leben dürfen."

4.2.22 Nörgler, Querulanten und Mutschmann gegen den Rhythmus des Lebens

Moderne rhythmische Musik hatte dank der offiziellen Kursvorgabe aus Ministerium und RKK Konjunktur, so dass sich sogar ein Jazzkritiker wie Alfred Baresel, der mit seinem erstmals 1927 erschienene „Jazzbuch"[945] ein frühes Standardwerk der Rezeption moderner Unterhaltungsmusik geschaffen hatte und dafür auf der Ziegler-Ausstellung „Entartete Musik" auch schwer attackiert worden war,[946] jetzt

[944] Frankfurter Zeitung: Im richtigen Takt, zitiert nach: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2934 vom 30.12.1942, S.397

[945] Alfred Baresel: Das Jazzbuch, Leipzig 1927, erweitert als: Das neue Jazzbuch, Leipzig 1929

[946] Sein Buch tauchte dort unter dem Stichwort „Jüdisches Theater von einst im Jazzrhythmus" auf. Vgl. Dümling 1993, Rekonstruktion, S.X

in einem Leitartikel freimütig zu „moderner synkopierter Unterhaltungsmusik" bekennen konnte.[947] Sehr launig plädierte Baresel für die erfrischende Wirkung jener vom Amerikanismus befreiten, durch „deutsches Empfinden veredelten" Musik sowie für das Saxophon, das ihm als Erfindung des nach Brüssel ausgewanderten Deutschen Adolf Sax galt. So wie inzwischen die „Schminkkunst" der modernen deutschen Frauen durchaus als reizvoll gelten dürfe, so habe auch die „neu geschaffene" moderne deutsche Unterhaltungsmusik ihre unbedingte Berechtigung. Baresels Feinbilder waren jene „ausgesprochen einseitigen Reaktionäre", jene „abseitigen, kleinlichen, nörgelnden und meckernden Menschen", die schon damals sein Buch angegriffen hätten, ohne es zuvor zu lesen. Der moderne Rundfunk leiste für den Soldaten im Unterstand und für den Nachtarbeiter in der Heimat Wesentliches: Die „synkopierte Rhythmik" entspreche „aufs Haar genau der Seelenhaltung des Menschen des 20. Jahrhundert".

Kein Wunder also, dass auch die modernsten Tanzkapellen und Komponisten inzwischen durchaus Würdigung finden konnten. Zu dem bereits Institution gewordenen Lob für so bekannte Namen wie Stech, Grothe, Haentzschel, Igelhoff, Steimel und Siegel widmete sich Stege in seiner Schallplattenkritik nun auch wohlwollend den Stücken von Swinggrößen wie dem Brocksieper-Quartett („mit seinen auffälligen Kapriolen der gestopften Trompeten") oder dem „genussbringenden Orchester" Ernst van't Hoff, lobte das „famose Tanzorchester" Fud Candrix, sowie Heinz Wehner, Jen Omer, das Bar-Trio und viele andere mehr.[948]
Doch nicht immer gab es pauschales Lob, so verurteilte Stege zum Beispiel die „neueste Fud-Candrix-Platte", auf der die „Wiedergabe des ‚U-Bahn-Fox' und der ‚Stimme der Welt' einen veralteten Stil, wie er in der Systemzeit beliebt war" aufweise,[949] oder rügte die „Sünden der Filmregie" im Rühmann-Film „Ich vertraue dir meine Frau an" (1943),[950] bei dem die „Entgleisungen" des Tanzorchesters in Form von „Schwanken" und Aufspringen „einen Rückfall in längst überwundene Stilarten der Systemzeit" bedeuten würden.[951] Ein anderes Mal lobte er

---

[947] Alfred Baresel: Warum eigentlich ist die neuzeitliche Unterhaltungsmusik so beliebt?, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2936 vom 27.01.1943, S.19f.

[948] Fritz Stege: Unterhaltungs- und Tanzkapellen auf Schallplatten, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2938 vom 24.02.1943, S.50

[949] Fritz Stege: Tanzorchester auf „Telefunken", in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2942 vom 13.05.1943, S.116

[950] Regie: Kurt Hoffmann, Uraufführung: 02.04.1943

[951] Fritz Stege: Die Sünden der Filmregie, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2943 vom 15.07.1943, S.130. Die Musik zu dem Film kam von Werner Bochmann, ausgeführt wurde sie von Willi Stech und seinem Orchester, dessen Verhalten Stege hier scharf anging: „Die Musiker

dann wieder Willi Berkings „etwas wilden, aber geschickt gemachten“ Fox „Amazonas“ und seinen „lebendigen“ Fox „Tempo, Tempo“[952] sowie „Berkings rhythmisch straffe, exakte Ausführung“ und seine „nicht immer ganz zahmen Arrangements“,[953] während andererseits Herbert Gerigk in der Zeitschrift „Musik im Kriege“ zum Beispiel eine Platte der „Brocksieper-Solisten“ als „jüdisch und zersetzend“ und „verbotsreif“ bezeichnete und fragte: „Wieso darf solche entartete Musik aufgenommen und vervielfältigt werden?“[954]
Hier durfte auch der völkische Zeigefinger eines Franz Götzfried nicht fehlen, der in einem mehrseitigen „Sonderbericht“ von einer Schulungsveranstaltung der Landesleitung München der RMK dem Reichsfachschaftsleiter Stietz ausführlich die Möglichkeit gab, die Präsenz „notengetreu wildester Jazzmusik“ zu entlarven und auf der Notwendigkeit des Kampfes gegen die „Jazzmusik“ zu beharren.[955]
Heinz Mietzner ergänzte Götzfried, den er als „ehrlich und idealistisch ringenden Verfechter einer eigenwertigen Unterhaltungs- und Tanzmusik“ bezeichnete, indem er klarstellte, dass immer noch keine „endgültige Linie“ gefunden worden sei und man stattdessen immer noch „am Suchen und Experimentieren“ und am „Tasten nach neuen, zeitgemäßen Wegen“ sei.[956] Er pflichtete Götzfried bei, dass „krass und roh unterstrichene Rhythmik“ falsch sei und man gegen die Auswüchse ankämpfen müsse. In der Fortsetzung dieser Ausführungen schließlich griff er die „Glorifizierung“ des „hypermodernen“ Tanzliedes durch Film und Rundfunk an und rügte „Umdeklarierungen“, die nichts daran änderten, dass man keinesfalls am Ziel sei, ja nicht mal Einigkeit über die Zielrichtung herrsche.[957]

Es war also erneut Zeit für ein Machtwort seitens der RKK-Spitze geworden. Im Juni 1943 erließ Hans Hinkel erneut „Richtlinien“, jetzt „betreffend den Miss-

---

schwanken auf den Plätzen umher, als wenn sie die Wirkungen eines Alkoholrausches zu demonstrieren hätten. Sie springen von ihren Sitzen empor, als wenn man ihnen einen Feuerwerkskörper auf den Stuhl gelegt hätte.“

[952] Fritz Stege: Tanzkapellen auf Schallplatten, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2944 vom 19.08.1943, S.145

[953] Fritz Stege: Neue Schallplatten, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2946 vom 14.10.1943, S.182

[954] Herbert Gerigk: Neuaufnahmen in Auslese, in: Musik im Kriege, Juni/Juli 1943

[955] Franz Götzfried: Fachschaftsarbeit im Kriege. Der Reichsfachschaftsleiter spricht vor den Münchener Unterhaltungsmusikern und deren Betriebsführern, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2940 vom 25.03.1943, S.79ff.

[956] Heinz Mietzner: Bunte Gedanken zur Unterhaltungsmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2941 vom 15.04.1943, S.96f.

brauch musikalischer Bearbeitungen".[958] Besonders die modernen Bearbeitungen von Stücken der Unterhaltungsmusik hatten scheinbar in einem Maße Anlass zur Klage geliefert, dass sie nun eindeutig reglementiert werden mussten: „Arrangements, die mit hot-Stil, überschärften Spezial- und Tutti-Chorussen feindstaatliche Vorbilder nachzuahmen versuchen, entsprechen nicht der Würde deutscher Musik und sind zu unterlassen."

Dass Hinkels neue Richtlinien bewusst hinter den Forderungen der Völkischen nach einem radikaleren Verbot sämtlicher fremder Einflüsse zurückblieben, zeigte die unmittelbar neben jenen abgedruckte „Anregung" betreffend der „fremdvölkischen Elemente" in der Tanz- und Unterhaltungsmusik.[959] Autor Hanisch stellte voraus, dass Einflüsse der „Balkanvölker", der Italiener, der Spanier usw. Eingang in die deutsche Musik gefunden hätten und sich hier als befruchtender Faktor auswirkten, dem keinesfalls mit Verboten entgegengetreten werden solle. Es sei stets eine „besondere Eigenart der deutschen Stämme" gewesen, „Fremdem Raum zu geben", dieses zu verarbeiten, zu synthetisieren, zu einem wertvollen Neuen und in dieser Form dann wieder Wesenseigenen zu veredeln. Dass diese These in den Augen der völkischen Dogmatiker, für die mit dem Einbruch des Fremden der Kulturverfall beginnt, ketzerisch wirken musste, darüber war Hanisch sich im Klaren – auch wenn er die Kunstgeschichte als Zeugen aufrief. Seine Konsequenzen für die Musikpolitik waren klar: Einerseits sei ein umfassendes Verbot nicht notwendig: „Wenn sich aber heute fremdländische Melos und exotische Rhythmen in unserer Tanz- und Unterhaltungsmusik in mehr oder weniger unglücklich nachahmender Manier tummeln, so liegt trotzdem keine besondere Veranlassung vor, um Arteigenes zu bangen, sofern es sich nicht um Auswüchse gröbster Art handelt." Andererseits könne ein Verbot angesichts des Bereicherungspotentials sogar kontraproduktiv sein, denn es gelte „den Stier an den Hörnern zu packen, ihn zu zähmen, anstatt ihn zum Tempel hinauszujagen".

Dass lange nicht jeder mit dieser Argumentation einverstanden war und zudem die Maßnahmen aus der RKK sowie die Musik im Rundfunk für erheblich zu liberal

---

957 Heinz Mietzner: Bunte Gedanken zur Unterhaltungsmusik (Schluss), in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2942 vom 13.05.1943, S.112f.

958 Richtlinien betreffend den Missbrauch musikalischer Bearbeitungen, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2944 vom 19.08.1943, S.144

959 Eduard Hanisch: Die fremdvölkischen Elemente in unserer Tanz- und Unterhaltungsmusik. Eine beachtenswerte Anregung zu einem viel erörterten Thema, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2944 vom 19.08.1943, S.144

ansah, manifestierte sich beispielhaft an dem von Gauleiter Martin Mutschmann im Juli 1943 für Sachsen erlassenen eindeutigen Jazzverbot.[960] Dort hieß es: „Im gegenwärtigen Zeitpunkt, wo das deutsche Volk alle geistigen und materiellen Kräfte anspannt, dem barbarischen Ansturm des jüdischen Bolschewismus und Amerikanismus zu begegnen, ist es unerträglich, wenn immer wieder durch einzelne Musikveranstalter versucht wird, deutschen Menschen die entarteten Jazzschlager amerikanischer Unkultur vorzusetzen." Die deutsche Musik verfüge über eine reiche Auswahl an „Opern, Operetten, Märschen, Tanzweisen, Volksliedern", so dass es eine „Beleidigung und Schande" sei, „die Afterkultur der verjüdelten und verniggerten Jazzmusik überhaupt anhören zu müssen." Mutschmann zog aus dieser Perspektive, die er mit vielen überzeugten Nationalsozialisten, Deutschvölkischen und Konservativen teilte,[961] die radikale Konsequenz, die bewusst über die Vorgaben aus RKK und Ministerium hinausging: „Das Spielen aller amerikanisierenden Jazzweisen oder ähnlicher, dem deutschen Kulturempfinden widerstrebenden „Musik" wie alle Entartungen musikalischer Darbietungen durch körperverrenkende Untermalung, dekadenten Refraingesang und ähnliche Effekthascherei ist grundsätzlich verboten." Vor allem jedoch kündigte Mutschmann die Überwachung des Verbots durch Partei und Polizei an und wies den Gaststättenbesitzern und Veranstaltern die alleinige Verantwortung zu.

Polizei gegen Musik? Stege griff derartiges als ein „ein Eingeständnis der eigenen seelischen Schwäche" an.[962] Im Leitartikel des Septemberheftes 1943 hatte er sehr offen und mit eindeutigen Worten Position bezogen gegen die pauschalen Kritiker der modernen Tanzmusik und des Rundfunk- und Filmprogramms, gegen die „Musiksonderlinge", die in ihrem „Raritätenkabinett" säßen und ein ständiges „Wenn und Aber" äußerten: „Sprechen wir es einmal kurz und klar aus: Zum Teufel mir allen Muckern und Sonderlingen, zum Teufel auch mit dem blödsinnigen Begriff des ‚Jazz', den wir am besten überhaupt nicht mehr in den Mund nehmen, weil jeder Laie sich berufen fühlt, über diesen Musikstil die Nase zu

---

[960] Jazzverbot in Sachsen, in: Freiheitskampf, zitiert nach: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2944 vom 19.08.1943, S.146

[961] So musste sich Hinkel mehrfach die Verlautbarung Mutschmanns als beispielhaft für die Gestaltung des Rundfunkprogramms vorhalten lassen. Mit Hinweis auf Mutschmann forderte zum Beispiel Herbert Gerigk (Zeitspiegel, in: Musik im Kriege Nr.3/4 1943) öffentlich ein reichsweites Verbot: „Man kann nur wünschen, dass aus dieser Anordnung für das Gebiet des Gaues Sachsen eine Reichsregelung werde. Die von Gauleiter Mutschmann angeprangerte Musik ist eine Restdomäne jüdischen Geistes, die endlich ausgerottet werden muss."

[962] Fritz Stege: Jugend und Tanzmusik, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2945 vom 16.09.1943, S.162

rümpfen, ohne jemals wirklich in die Gefilde der Tanzmusik hineingerochen zu haben. Wir brauchen diese Gattung von Zeitgenossen nicht, die am gründen Tisch den Kopf zerbrechen, ob ein altdeutscher Reigen auf Blockflöten dem heutigen Jugendideal entspricht oder nicht. Was wir brauchen: Männer der Tat und der Wirklichkeit, die nicht zu feige sind, der heutigen Tanzmusik offen ins Auge zu schauen. Jedes Wort ist zu schade für die Erbärmlichkeit jener Furchtsamen (...). Das sind die Wirklichkeitsfremden, die da glauben, man könne Tatsachen einfach wegdiskutieren. Sie haben noch immer nicht gelernt, dass Volkes Stimme Gottes Stimme ist (...). Das sind die Starrköpfe und Fanatiker, die sich Jahr für Jahr gegen die öffentliche Meinung stemmen und niemals davon ablassen, ihre einseitigen Ansichten immer wieder denen zu predigen, die sie gar nicht mehr hören wollen. (...) Sie ziehen es vor, gegen die Zeit, anstatt mit der Zeit zu leben." Diese Abrechnung war von einer unmissverständlichen Deutlichkeit und gab die Zielrichtung Steges für das neue Jahr vor. Der „unbekannte Unterhaltungsmusiker" am Orte seines Wirkens – das war für Stege der beschworene „Mann der Tat", denn er bewährte sich verantwortungsbewusst in der „Wirklichkeit".[963] Und in jener Wirklichkeit war es für Stege „nebensächlich, für oder wider den Jazz zu streiten", wie es „Querulanten" und „Nörgler" mit „erzieherischem Dünkel" und zumeist ohne rechte Sachkenntnis taten: „Es ist wirklich nicht an der Zeit, (...) die Aufgaben weltanschaulicher Schulung darin zu erblicken, dass man dem Hörer, vor allem dem Frontsoldaten, die Freude an rhythmischer Tanzmusik zu verekeln sucht – immer vorausgesetzt selbstverständlich, dass dem Tanzstück künstlerische Werte eigen sind."

Wie um zu beweisen, dass eine moderne rhythmische Tanzmusik, wie sie im deutschen Rundfunk zum Vortrag kam, gar nichts mehr mit den „Auswüchsen" einer amerikanischen Jazzmusik zu tun hatte, fanden sich jetzt gelegentliche kurze Berichte über exzentrische Musikpraktiken made in USA, die deutlich an die Zerrbilder der Jazzbands der frühen 1920er Jahre erinnerten: Kuhglocken, Pistolenschüsse, Autohupen, Sirenen, Hammer und Amboss, ja sogar eine Ziege habe die „Jazzband Spike Jones" als Klangerzeuger engagiert. Dazu vollführten die Musiker „groteske Sprünge" und „akrobatische Höchstleistungen" – kurzum, sie benahmen sich „würdelos".[964] So wie jene Jazzkapelle als Anachronismus wirkt, so hatte doch auch die scheinbar fassungslose Beschreibung solcher Zu-

[963] Fritz Stege: An den unbekannten Unterhaltungsmusiker, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2950 vom 15.02.1944, S.259

[964] Ist das Musik?, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2950 vom 15.02.1944, S.264

stände lange Tradition ebenso wie der erlösende Hinweis, dass deutsches Musikempfinden auch diese Musik gereinigt und veredelt habe: „Diese Radauperiode ist aber doch längst abgetan und jetzt wird sehr manierlich musiziert, sonst hätte diese Gattung doch bei uns nie die Verbreitung finden können.", hatte es beispielsweise schon 1928 in der „Bayerischen Radio-Zeitung" geheißen.[965] Im Sommer 1944 las man bei Stege: „Wir haben die Entartungen des Jazz, die sich bei uns einnisten wollten, längst überwunden. (...) Wir haben heute eine ‚schräge Musik', von der sich niemand in die Flucht schlagen zu lassen braucht."[966] Überhaupt erscheint die gesamte Diskussion über den am deutschen bzw. europäischen Wesen genesenen Jazz und der Zusammenhang zwischen Zeit, Technik und Rhythmus nur eine Neuauflage einer längst geklärten Debatte, mit dem Unterschied, dass ehemals tendenziell linke, fortschrittliche Positionen wie die folgende von Kurt Weill inzwischen in abgeschwächter Form in die Musikpolitik des Dritten Reiches Einzug gehalten hatten: „Der Rhythmus unserer Zeit ist der Jazz. (...) Und ein Blick in die Tanzsäle aller Kontinente beweist, dass der Jazz genauso der äußerliche Ausdruck unserer Zeit ist, wie der Walzer der des ausgehenden 19. Jahrhunderts.", hatte Weill schon 1926 niedergeschrieben.[967] „Rhythmus ist aber auch eine Generationsfrage.", stellte Stege 1944 einmal mehr fest und warb um mehr Toleranz der alten „Kulturrichter": „Rhythmus aber ist Leben, auch wenn er einmal über die Stränge schlägt...".[968] Mit dem neuen „Schlagwort für tänzerisch beschwingte, rhythmisch straffe Tonwerke" namens „schräge Musik", das die Kämpfer der Antimoderne nun einsetzten, rechnete Stege in einer erstaunlichen Lockerheit ab, verwies auf die „Landser draußen an allen Fronten", für die der Rundfunk wichtigste Arbeit leiste: „Da gingen die sentimentalen Seufzer eines Tangos oder die prickelnden Rhythmen eines Foxtrotts den Zuhörern ein wie Milch und Honig. Sie ließen Müdigkeit, Dreck, Hunger und schlechte Laune vergessen. Wo aber Musik so etwas fertig bringt (...), da kann sie nicht einfach als unkultiviert und seicht abgetan werden."

---

965 F. K.: Negermusik? Ein musikalischer Dialog. Bayerische Radio-Zeitung 1928, S.8

966 Fritz Stege: Vom Rhythmus des Lebens, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2956 vom 17.08.1944, S.379

967 Kurt Weill: Berliner Sendedienst. Der Deutsche Rundfunk 1926, S.732

968 Fritz Stege: Vom Rhythmus des Lebens, in: Das Podium der Unterhaltungsmusik Nr.2956 vom 17.08.1944, S.379

4.2.23 Zusammenfassung: Die Debatte über Jazz und moderne Tanzmusik

Die adaptive Integration von populärer Unterhaltung in die Propagandapraxis der Nationalsozialisten lässt sich auch anhand der Debatte über die Akzeptanz moderner Tanzmusik zeigen. Auch hier ist das Prozesshafte besonders auffällig, wobei politikexterne Faktoren wie die Eigendynamik einer modernen Medienwelt und ökonomische Verflechtungen wirkmächtiger werden als ideologisch gefestigte Positionen. Die massenmediale Bedingtheit der Internationalität des Musikmarktes garantierte mit amerikanischen Musikfilmen, grenzüberschreitendem Radiokonsum und einem breiten Spektrum an Schallplatten gleich eine ganze Reihe potentiell zugänglicher Vergleichsmöglichkeiten für ein interessiertes Publikum, angesichts derer das integrative Reagieren der Distributoren von Unterhaltungsmusik auf internationale Trends gang und gäbe und wirtschaftlich notwenig erschien.

Der allseits erwartete und entsprechend durchgeführte Erstschlag gegen moderne musikalische Klänge westlicher Provenienz in Form des von der Berliner Funkstunde erlassenen „Jazzverbots" wird weithin überbewertet. Jenes Verbot fußte auf der bereits seit Jahren vorhandenen negativen Konnotation des „Negerjazz" und galt in seiner bereits recht differenzierten Formulierung als durchaus akzeptiert. Die versprochene Beseitigung tanzmusikalischer „Auswüchse" wurde weitgehend willkommen geheißen, galt sie doch in erster Linie als positives Signal und Chance für deutsche Tanzmusik und deutsche Musiker.
Die musikpolitisch Verantwortlichen aus Rundfunk und Kulturbürokratie zeigten mit der einsetzenden Förderung einer „neuen deutschen Tanzmusik" deutlichen Willen zur Zusammenarbeit mit der modernen Unterhaltungsmusikbranche und erteilten einem rein reaktionären Tanzmusikkonzept eine klare Absage: Zwar wurden importierte Tanzformen wie Foxtrott und Tango mitunter kritisch hinterfragt, im Vertrauen auf die „veredelnden", kulturbildenden Kräfte des Deutschtums wurde ein radikales Verbot moderner Tänze jedoch nicht in Erwägung gezogen.

Das 1935 erlassene reichsweite Verbot von Jazz im Rundfunk bezog sich wiederum nur auf die als „Niggerjazz" bezeichneten „Auswüchse", während „deutscher" Jazz weitgehend gesellschaftsfähig blieb. Gaststättenmusik, Tanzveranstaltungen

und Schallplatten blieben von dieser für den Bereich Rundfunk geschaffenen Verordnung zudem weitgehend unberührt. Große Probleme bereitete allgemein die Definition, was denn nun eigentlich den verpönten „Niggerjazz“ und was akzeptierte „deutsche“ rhythmische Tanzmusik ausmache. Dass einfache Kriterien, die auf den Einsatz bestimmter Instrumente oder die Verwendung der Synkope abzielten, nicht genügen konnten, wurde in der Diskussion schnell klar: Saxophon, gestopftes Blech und ein synkopierter Notensatz erfuhren weitgehende Ehrenrettung. Doch genau damit argumentierten die Gegner rhythmischer Klänge auch noch Jahre später in nahezu unveränderter Form. Entsprechend drehte sich die Debatte um die Akzeptanz moderner Tanzmusik weitgehend im Kreise, oft mangelte es an klaren Positionen und neuen, stichhaltigen Argumenten.
Was sich theoretisch nicht klären ließ, konnte auch die musikalische Praxis nicht zur allgemeinen Zufriedenheit hervorbringen. Der über den Jahreswechsel 1935/36 ausgetragene „Tanzkapellenwettbewerb des deutschen Rundfunks“, als begleitende *positive* Maßnahme zum Verbot gedacht, hatte bereits während der lokalen Vorentscheidungen eine Menge an Uneinigkeit produziert. Durften die angetretenen Kapellen tatsächlich fast exklusiv Foxtrotts aufspielen, durfte dazu getanzt werden oder war Konzertsaalatmosphäre erwünscht, wie sollte man mit ausländischen Titeln umgehen? Auffällig war auch das ausgeprägte Misstrauen von Jury und Presse gegen das Publikum, so dass man sich von dessen Urteil schließlich distanzierte und aus Angst vor der eigenen Courage die Ergebnisse des Wettbewerbs mehr oder weniger unter den Tisch fallen ließ.

Eine neue Chance für die moderne rhythmische Tanzmusik schien der 1936 auch im Deutschen Reich bekannt werdende Swing zu bieten. Was sich musikalisch als „Swing“ etikettierte klang in den Ohren deutscher Tanzmusikspezialisten eigentlich ganz vernünftig, entsprach es doch weitgehend den Erwartungen an einen von „Auswüchsen“ gereinigten, gemäßigten Jazzstil. Zwar stieß man sich an dem „Modewort Swing“ und seiner auffällig angloamerikanischen Herkunft, doch schien sich hier die lang ersehnte „Rückkehr zur Melodie“ endlich in einem Stil erfolgreich manifestiert zu haben. Lange währte die anfängliche Mischung aus Sympathie und Neugier nicht, denn plötzlich galt Swing als Erfindung des jüdischen Jazzmusikers Benny Goodman und damit schlicht als „Judenmasche“. Eben noch als Gegenbegriff zum anstößigen „Hot“ gepriesen, fiel nun auch diese positiv angelegte Differenzierung gänzlich weg. Schließlich erfuhr der „Swing“ seine

endgültige Desavouierung, als er plötzlich als Bezeichnung für einen wilden, undisziplinierten, aus Amerika importierten Tanzstil auftauchte, der schnell mit ersten Verboten geahndet wurde.

Seit 1937/38 setze auch in der Musikwelt eine deutliche Welle des Antisemitismus ein. Wo bislang weitgehend Desinteresse seitens der Musiker geherrscht hatte, suchten nun Pamphlete über das angebliche „Zersetzungswerk" der Juden auf musikalischem Gebiet und verschwörungstheoretische Sichtweisen von einer jüdisch beherrschte Kulturindustrie im Kampf gegen Deutschland die öffentliche Aufmerksamkeit. Parallel mit den allgemeinen wirtschaftlichen Bemühungen um größtmöglichste Autarkie des Reiches intensivierten sich nun auch auf musikalischem Gebiet die Forderungen nach einer Reduktion ausländischer Kompositionen auf ein Viertel oder zumindest ein Drittel. Stagma-Gebühren sollten im Land gehalten, ein Devisenabfluss weitgehend verhindert werden.
Trotz diverser publizistischer Initiativen war die erhoffte „Selbstreinigung" des deutschen Musiklebens noch nicht weit genug vorangeschritten, so dass nun mit Hilfe einer Reihe von Gesetzen und Erlassen ausländischer und jüdischer Musik zu Leibe gerückt wurde. Ende 1938 wurde mit der listenmäßigen Erfassung „unerwünschter Musik" begonnen, wobei 1939-42 insgesamt vier offizielle Listen erschienen.

Die Diskussionen, was denn nun Jazz und was moderne rhythmische Tanzmusik sei, rissen nicht ab, wobei die innovativsten Meinungen und die Forderung nach einem „Rhythmus der Gegenwart" in der Musik vor allem seitens der Rundfunkpraktiker kamen. Dagegen formierte sich eine Front der konservativen und völkischen Kritiker gegen den „Auslandsfimmel" vor allem des großstädtischen Publikums, für die Swing und Modetänze wie der „Lambeth Walk" selbstverständlich dazugehörten. Zugleich hatte eine Reihe lokaler Verbote für Swing und „Lambeth Walk" das Reich in einen musikpolitischen Flickenteppich verwandelt, in dem der reisende Gaststättenmusiker stets genau darüber im Bilde sein musste, wo er mit welcher Musik gerade aktuelle Normen verletze und wo nicht. Kopfschüttelnd wurde immer wieder der Mangel an einer einheitlichen, reichsweiten Regelung beklagt. Die nationalsozialistische Herrschaftspraxis hatte sich an dieser Stelle wiederum in erheblichem Maße als dezentral, personalisiert und von Initiativen verschiedener Stellen und Instanzen gezeigt.

Zu Kriegsbeginn gaben sich die Sprecher der Unterhaltungsmusikerschaft betont kämpferisch, Musiker und Verleger reihten sich größtenteils ein und distanzierten sich von westlicher Moderne und musikalischem Import. „Reinheit und Sauberkeit“ lautete die Devise, die sich in einem unbedingten Primat der Melodie anstelle des Rhythmischen sowie in einem Verzicht auf alles westlich importierte manifestieren sollte. Deutschland als die wahre europäische Kulturnation sollte unbedingte Distanz zu den Produkten der englischen Plutokratie üben. Für eine gewisse Zeit schienen die Bemühungen um eine differenziert Betrachtung des Themas „Jazz“ und eine Förderung moderner rhythmischer Tanzmusik zumindest publizistisch weitgehend ad acta gelegt.
Doch alle Parolen vom „Ernst der Zeit“ und dem radikalen Verzicht auf moderne Rhythmen und internationale Anleihen verloren mit zunehmender Kriegsdauer ihre Schlagkraft. Die Ablösung des konservativen Paul Graeners durch den der Unterhaltungsmusik gegenüber ungleich aufgeschlosseneren Werner Egk als Leiter der Fachschaft Komponisten in der RMK sowie erste musikalische Positionsbestimmungen Hans Hinkels markierten die Wende zu einem Mehr an Rhythmik und einer Reanimierung der Bemühungen um eine „neue deutsche Tanzmusik“, die eine optimale Mischung aus als „deutsch“ etikettierter Melodie und als „zeitnah“ empfundenem Rhythmus darstellen sollte. In seiner Eigenschaft als Beauftragter für den unterhaltenden Teil des Rundfunkprogramms führte Hans Hinkel eine Kampagne, die auch die öffentliche Diskussion des Themas Tanzmusik beeinflusste: Das Plädoyer für Fortschritt und Jugendlichkeit der Musik wurde salonfähig, die Frage der modernen Rhythmik war nicht mehr länger eine Rassen- oder Wesensfrage, sondern wurde ganz prosaisch zur Generations- und Geschmacksfrage. Goebbels persönlich sagte den neuen Kurs („Melodie *und* Rhythmus“) an, wobei die Definitionsmacht strikt im eigenen Hause verblieb. Hans Hinkel oblag es nun zu definieren, was als moderne Tanzmusik gelten dürfe und wo die Grenzen zu ziehen seien. Der Kurs der relativen Liberalisierung war dabei bestimmt keine allgemeine Zusage an den Jazz, dafür aber eine eindeutige Absage an das reaktionäre Lager, dessen Protagonisten sich jedoch keinesfalls weitere Diskussionen verbieten lassen wollten und stattdessen nicht müde wurden, ständigen Protest anzumelden. Der „völkische Zeigefinger“ fuhr immer wieder auf, in Form von Hörerbriefen, Beschwerden, mündlichen Protesten und lokal initiierten Verboten, selbst nachdem die lange ersehnten und schließlich Ende 1942 erlas-

senen „Richtlinien zur Ausführung von Unterhaltungsmusik“ ein verhältnismäßig klares Bekenntnis zum musikalischen Fortschritt abgelegt und die Tendenz zum unbefangenen Umgang mit moderner Tanzmusik aufgezeigt hatten.
Diese Tendenz, aber auch die Uneinigkeit zwischen Konservativen und Pragmatikern, setzte sich fort und fand ihre zeitgemäße Bestätigung: Eine Musik, die an allen Fronten gewünscht wurde und dort „Großes“ leistete, konnte einfach nicht mehr komplett falsch sein. In einer „eingedeutschten“ Form hatte ein „zeitgemäßer“ Rhythmus Akzeptanz erfahren, *deutsche* „schräge Musik“ durfte nun fast schon als „gerade“ gelten.